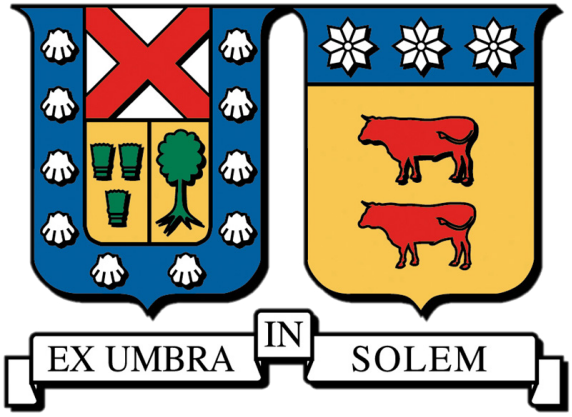
Universidad Técnica Federico Santa Maria
Departamento de arquitectura
Valparaíso - Chile



ATLAS ORNAMENTAL

ESTUDIO EXPERIMENTAL SOBRE FACHADAS EN EL PLAN DE VALPARAÍSO

Vicente Alejandro Flores Rivera

MEMORIA DE TITULACIÓN PARA OPTAR AL TÍTULO DE
ARQUITECTO

Profesores Referentes:
Sandro Maino Ansaldo
Juan Ayala Veloso

Marzo, 2021

Esta Investigación fue realizada durante la Pandemia Mundial de COVID -19.

ATLAS ORNAMENTAL

ESTUDIO EXPERIMENTAL SOBRE FACHADAS EN EL PLAN DE VALPARAÍSO





Dime Fredo ¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son *mudos*, los otros *hablan* y otros, en fin, los más raros, *cantan*? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Eso depende del talento de su arquitecto, o bien del favor de las Musas.

Paul Valéry, Eupalinos o el arquitecto, 1923

Página Anterior
Ornamento Palacio Lyon, Valparaíso

ÍNDICE

RESUMEN 10

GLOSARIO 12

INTRODUCCIÓN 21

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 29

HIPÓTESIS 30

OBJETIVOS 31

METODOLOGÍA 33

CATASTRO ORNAMENTAL 40

PARTE 1
LA ESTÉTICA DEL ORNAMENTO

EL ORIGEN DE LOS ORNAMENTOS
LA ESTÉTICA Y EL COSMOS

TEORÍA DECORATIVA Y LAS FORMAS NATURALES 45

LEYES CÓSMICAS 54

TEXTIL, EL PRIMER REVESTIMIENTO 62

PUNTO 70

COSTURA 80

SUJECIÓN 88

AUTORIDAD Y ESCALA, LA RETÍCULA RÍTMICA 96

LOS ORÍGENES ESTILÍSTICOS DE VALPARAÍSO

PUERTO INDEPENDIENTE 107

LOS MATERIALES DE LA ORNAMENTACIÓN 122

TERREMOTO DE 1906 Y LAS NUEVAS TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS 134

EL CAPITEL JÓNICO, EL ECLECTICISMO ORNAMENTAL 142

LA VANGUARDIA ESTILISTICA 152

PALACIO LYON 156

EX INTENDENCIA 166

PUCV CASA CENTRAL 178

DICOTOMÍA SIMBÓLICO/RACIONAL
CRISIS DEL SIGLO XX

ESTRUCTURA/FACHADA, IDENTIDAD MATERIAL 189

LA HIGENIZACIÓN DE LAS FORMAS 196

LA POSICIÓN DEL ORNAMENTO EN ALTURA 206

CONCLUSIÓN 222

PARTE 2
ATLAS ORNAMENTAL

ÍNDICE FOTOGRÁFICO 227

BIBLIOGRAFÍA 284

RESUMEN

La importancia de Valparaíso como sitio patrimonial, en gran parte reside en su arquitectura, evidenciando los procesos históricos en sus fachadas, donde el terremoto de 1906 marca un hito en la historia de Chile. Esta investigación propone al ornamento como un elemento de valor para construir una narración respecto a este suceso, materializada en una transformación estética entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX. Esto es realizado por medio de una compilación fotográfica, construyendo un lenguaje e imaginario ornamental, evidenciando los cambios arquitectónicos a través del terremoto de 1906 como eje temporal. De esta manera, los ornamentos sometidos a las nuevas estructuras impulsadas después del terremoto, conllevaron la pérdida de sus cualificaciones estéticas, concluyendo con el primer rascacielos de la ciudad. Es por esto que esta investigación da cuenta del valor del ornamento, en tanto el aspecto teórico/histórico como estético/visual por medio del Atlas Ornamental.

Palabras clave: Ornamento, Valparaíso, Fachada, Estética, Ecléctico

ABSTRACT

The importance of Valparaíso as a heritage site largely resides in its architecture, evidencing the historical processes on its facades, where the 1906 earthquake marks a milestone in the history of Chile. This research proposes ornament as an element of value to build a narrative regarding this event, materialized in an aesthetic transformation between the mid-nineteenth and early twentieth centuries. This is done by means of a photographic compilation, building an ornamental language and imaginary, evidencing the architectural changes through the 1906 earthquake as a time axis. In this way, the ornaments subjected to the new structures promoted after the earthquake, led to the loss of their aesthetic qualifications, concluding with the first skyscraper in the city. This is why this research accounts for the value of ornament, in both the theoretical / historical and aesthetic / visual aspects by means of the Ornamental Atlas.

Keywords: Ornament, Valparaíso, Facade, Aesthetics, Eclectic

GLOSARIO
ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Almohadillado: Saliente dispuesto en el paramento de un muro, para recibir motivos de ornamentación o formar tableros. [2]

Antefija: Motivo de ornamentación destinado a formar el coronamiento de las cornisas y a disimular las tejas o los saledizos de un alero. [2]

Arquitrabe: Parte inferior de un entablamento que se apoya directamente sobre los capiteles, pilastras o columnas.[1]

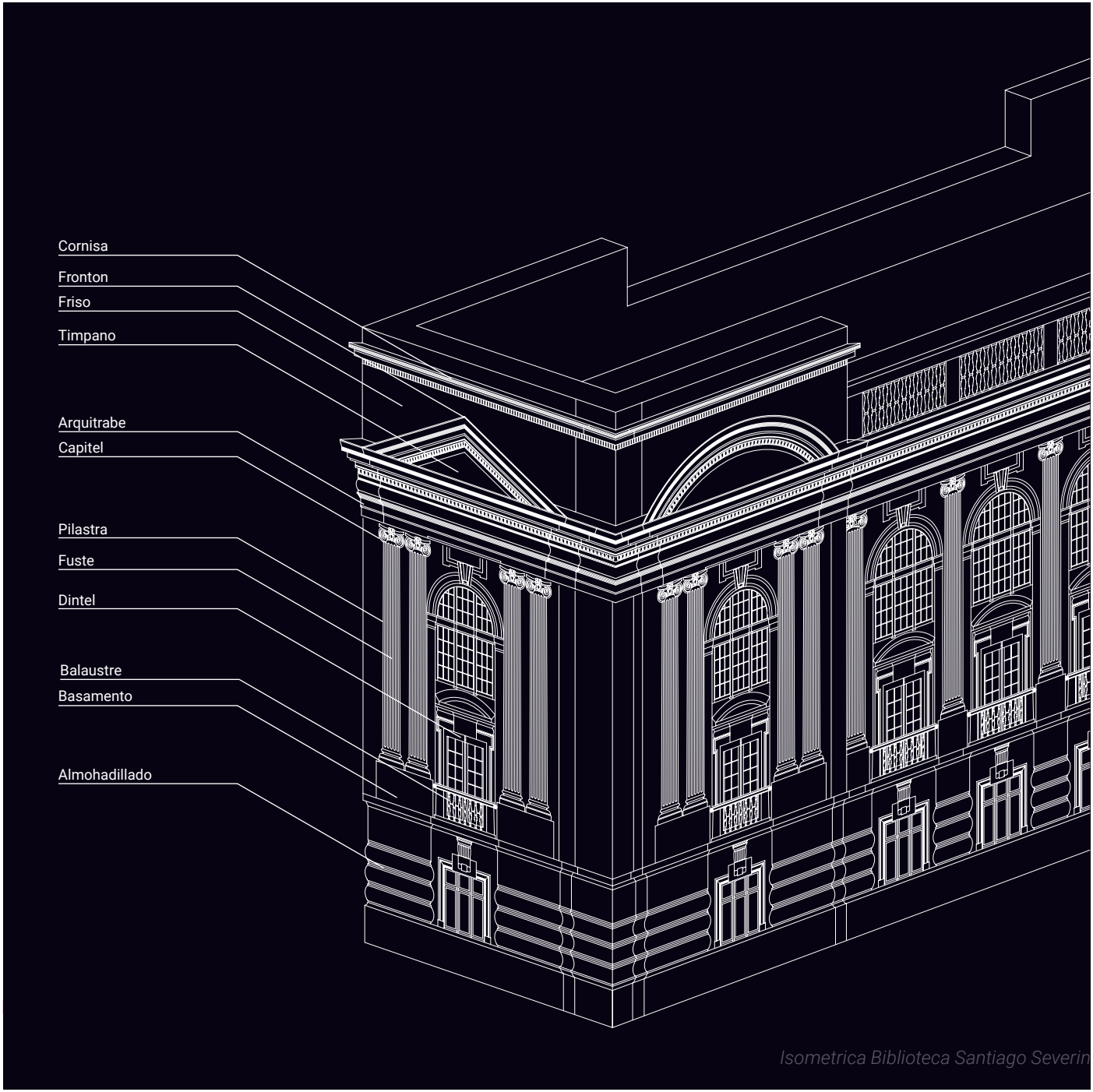
Atlante: Columna en forma de estatua masculina que sostiene sobre la cabeza o sobre los hombros los arquitrabes de una obra.[1]

Bajo relieve: Ornamento o escultura, ligeramente tallada o moldeado en una superficie sin sobresalir de esta[1]

Balaustre: Columnilla o palo vertical de una barandilla o antepecho. [1]

1 Gran Diccionario de la Lengua Española © 2016 Larousse Editorial, S.L.

2 Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.



Isometrica Biblioteca Santiago Severin

Basamento: Conjunto de piezas que están debajo del fuste de la columna.[1]

Capitel: Elemento arquitectónico que corona generalmente la parte superior de la columna sobre la que descansa el arco o el arquitrabe, según sea la estructura.[2]

Cariátide: Estatua de mujer con traje talar que sirve de columna o pilastra.[2]

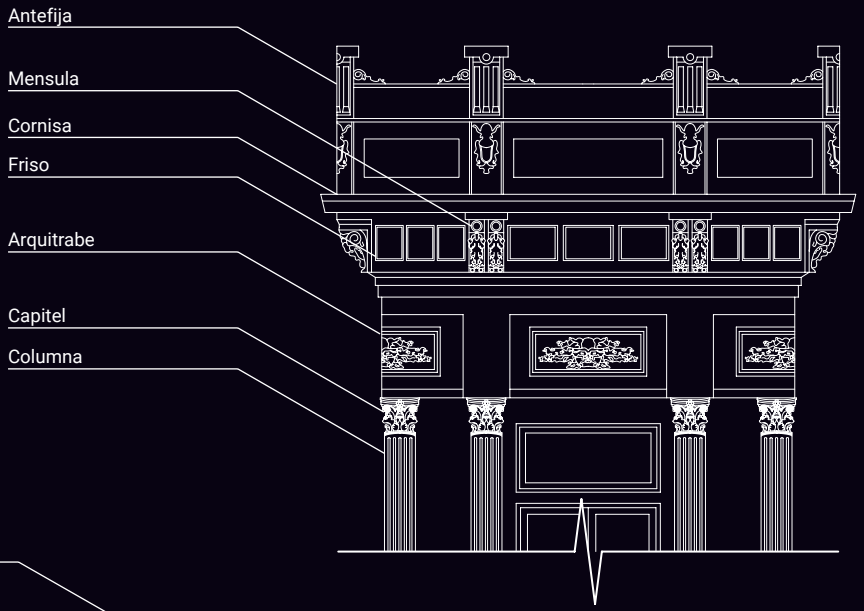
Clave: Piedra central y maestra de un arco.[1]

Columna: Pilar, generalmente de sección circular, que sirve para sostener un arco, techo u otras partes de un edificio.[1]

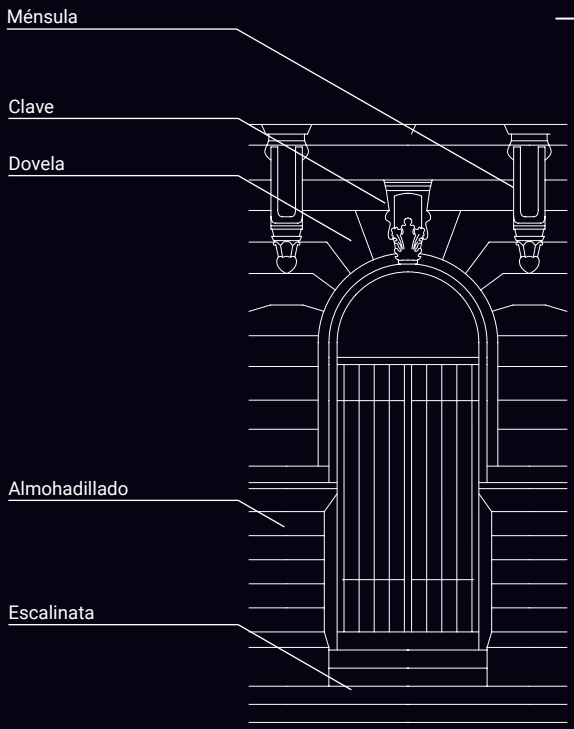
Cornisa: Elemento arquitectónico compuesto de molduras que forman el remate superior de un edificio. [1]

Cúpula: Bóveda en forma semiesférica que cubre un edificio, o parte de él.[1]

Dintel: Pieza de madera, piedra u otro material que está colocada en la



Detalle Palacio Lyon, Valparaiso



Detalle Puerta Ex Intendencia

parte superior y horizontal del hueco de puertas y ventanas.[1]

Dovela: Piedra labrada en forma de cuña que sirve para formar los arcos o bóvedas.[1]

Entrepaños: Parte de la pared comprendida entre dos columnas o dos ventanas. [1]

Escalinata: Escalera amplia de un solo tramo, construida a la entrada de algunos edificios.[1]

Estipite: Pilar o pie con forma de pirámide truncada con la base menor hacia abajo.[1]

Fachada: Cara o parte exterior de los muros de un edificio.[1]

Friso: Parte del cornisamento, o conjunto de molduras que coronan un edificio, situada entre el arquitrabe y la cornisa.[1]

Frontón: Remate superior triangular, o semicircular, de un pórtico, fachada o ventana.[1]

Fuste: Parte vertical y alargada de la columna, entre el capitel y el basamento.[1]

Guirnalda: Adorno de flores y hojas entretejidas u otros materiales en forma de corona o de tira[1]

Linterna: Torrecilla con aberturas o ventanas que se pone como remate en algunas construcciones[1]

Mascarón: Cara disforme o fantástica usada como adorno arquitectónico. [2]

Ménsula: Elemento arquitectónico perfilado con diversas molduras que sobresale de un plano vertical y sirve para sostener a otro elemento.[1]

Moldura:Adorno arquitectónico consistente en una banda con diversos

relieves que se coloca en la unión de dos cuerpos [1]

Pinaculo: Parte superior de un edificio monumental o de un templo.[2]

Pilastra: Pilar adosado a una pared, que sirve para reforzar el soporte de una estructura.[1]

Tímpano: Espacio triangular comprendido entre el dintel y las cornisas de un frontón.[1]

Zócalo: Cuerpo inferior del exterior de un edificio que se distingue del resto y que sirve para elevar los basamentos al mismo nivel.[1]



INTRODUCCIÓN[1]

El ornamento tradicionalmente se ha referido a los elementos que cumplen con la función de embellecer a los edificios y las estructuras en arquitectura (Scranton, 1922; Paner, 2013; Mitrache, 2012)[2], pero esta función conlleva una profundidad no solo decorativa, por momentos vista banalmente, más bien cumple un carácter indispensable para comprender el fenómeno de la arquitectura. Es así que desde la creación de los primeros patrones derivados de la naturaleza, el ornamento, tanto en su existencia como en su propia ausencia, han contribuido de manera notable en situar, enmarcar y explicar la arquitectura en su momento y en su espacio (Garcia 2016). El ornamento es un elemento que transmite identidad a las obras, desde un lenguaje que está fuera del ordinario: uno simbólico (Sempértegui, 2017) ligado a una necesidad esencial del ser humano por el placer visual (Riisberg & Munch, 2015), permitiendo vivenciar las formas arquitectónicas de una manera positiva. (Salingaros & Mehaffy, 2015)

1 Tesis adscrita a FONDECYT N° Proyecto 11190301 Título: El terremoto de 1906 y su impacto en la arquitectura, la ingeniería y la construcción de Valparaíso

2 Conjunto de citas, extraidas desde Elrayies, G., (2017) Architectural ornaments in the twenty-first century: An analytical study, Cities' Identity Through Architecture and Arts.

Imagen pagina anterior
Postal Modificada

Valparaíso : Bahia. Edit. por Mattensohn, N° 6517. 1910

Analizar el ornamento adquiere una relevancia especial para el caso de Valparaíso, donde el encanto de la ciudad se ve reflejado en su peculiar geografía y arquitectura. La ciudad está articulada como un teatro que contempla al mar, conformada por cerros que decantan en la planicie de la ciudad, esta última conocida tradicionalmente como "plan". En ella reside la actividad económica y financiera, donde se sitúan los edificios de mayor complejidad y valor arquitectónico, siendo un escenario poético y simbólico idóneo para situar esta investigación.

En consecuencia, hay que considerar al ornamento, como una parte esencial para las ciudades como factor identitario, en donde para el caso de Chile, Valparaíso fue la ciudad en la cual estos elementos se desarrollaron con más vigor, específicamente desde mediados del siglo XIX. Encontrando la materialización de esta idea a lo largo del plan de la ciudad, en consecuencia de la apertura del puerto al comercio internacional, permitiendo una integración al escenario mundial importando una influencia cultural europea, expresada con el Romanticismo como clave estética, traducida arquitectónicamente

al desarrollo del Historicismo (Jiménez & Ferrada, 2006).

La serie de sucesos originados al comienzo del siglo XX, dieron paso a un proceso en el cual, la manera de conceptualizar la obra de arquitectura, originó una serie de transformaciones estéticas las cuales detonaron con la crisis en el lenguaje arquitectónico, tanto a nivel local como mundial. Esta "dicotomía" enfrentaba las posturas simbólicas y racionalistas, resultando en el "triunfo" de la estructura por sobre la máscara, daría origen al proceso de abandono de los estilos y en consecuencia de los ornamentos en Chile.

Una de las ideologías que se gestaron a mediados del siglo XIX, causal de la crisis anteriormente mencionada, fue el surgimiento de corrientes de pensamiento asociadas a un incipiente racionalismo, como consecuencia de las necesidades expresas de la Revolución Industrial, como la aplicación de nuevas tecnologías materiales y el establecimiento de la ideología capitalista. Uno de los autores principales en materia de ornamentación, desde un punto de vista racionalista, es Adolf Loos, el cual en 1908 redacta el

artículo "*Ornamento y Delito*" donde advierte que la arquitectura debe expresar al máximo la naturaleza material, sin ornamentos, a los cuales considera carentes de verdad, criminalizando su estatus: "*El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento*" (Loos, 1908).

Sin embargo, aun con el contexto internacional en el telón de fondo, el suceso por el cual el panorama nacional cambiaría radicalmente, sería el terremoto de 1906 en Valparaíso; el traumático suceso, al devastar la ciudad y dejarla en ruinas, trajo consigo la oportunidad de reconstrucción y la necesidad de un nuevo sistema constructivo resistente. Por lo cual, esta premisa enriquece el conflicto simbólico/racional, en la cual, en pleno auge de la ornamentación en yeso en Valparaíso, nos permitirá entender el planteamiento estético con la cual la arquitectura se alineó, teniendo el antecedente de su peligro potencial, debido a su fragilidad estructural, desprendiéndose

en el terremoto.

Por lo tanto, si miramos en retrospectiva la historia arquitectónica de Valparaíso bajo el contexto mundial y los hechos acaecidos en esta ciudad entre el siglo XIX y siglo XX surge la interrogante ¿qué cambios existieron en materia estética después del terremoto de 1906? ¿cuáles fueron esos cambios y los factores que lo influenciaron? ¿cómo fue el impacto estético en el diseño de fachada, al momento de aparecer los nuevos sistemas constructivos? ¿es posible observar este cambio estético por medio de los ornamentos?

La ornamentación, debido a su rápida popularización en la ciudad, nos permite vivenciar a día de hoy, cómo el acto de ornamentar no solo se limitaba a las altas clases sociales, sino que las encontramos hasta en las más precarias composiciones, compuestas por pequeñas piezas ornamentales, las que sin embargo, dentro de su propia austeridad, revelaban implícitamente el lenguaje por el cual los ornamentos se organizan.

Este lenguaje ornamental será la base para nuestro planteamiento estético[3], situando al ornamento como el elemento encargado de portar con la belleza natural, conteniendo en sí mismo los fenómenos o leyes estéticas que rigen al universo; utilizaremos principalmente la obra de Gottfried Semper (1992, 2013) la cual para nuestra investigación específica, nos atendremos a su vinculación entre el origen de las fachadas con las técnicas devenidas del textil. Por lo cual, para enriquecer esta discusión, se utilizará la obra de Nikos Salingaros, la cual comprueba por medio la física y las matemáticas, los fenómenos estéticos y su injerencia en nuestro comportamiento. En cambio la obra de Francisco Perez Dolz, realiza una teoría apoyándose en un fundamento decorativo, en la cual la conformación de patrones ornamentales, guardan sustento en su aplicación con los estampados textiles. Esto nos permitirá valernos para nuestra investigación de un lenguaje común al tener que plasmar los códigos textiles en la fachada.

Por este motivo, se propone al ornamento como un fenómeno que merece ser investigado, aparte del valioso componente estético

3 Para fines de esta investigación, definiremos el término estética como la "rama de la filosofía que trata de la naturaleza del arte, la belleza y el gusto, con miras a establecer el significado y la validez de los juicios críticos en relación con las obras de arte". (Ching, 2015)

que en ellos conlleva y que será profundizado más adelante, es necesario cuestionarse si estos, son un aporte al patrimonio como un elemento narrador en la historia de las ciudades, haciéndose evidente para el caso de Valparaíso, debido a la importancia del comercio y la industria local. Rescatar la historia detrás de los artesanos encargados de la ornamentación, es también poner en jaque la hegemonía del pensamiento arquitectónico, que ve el ornamento como un lenguaje obsoleto e innecesario para lo funcional.

Es por esto, que los ornamentos conllevan una importancia fundamental en la historia de Valparaíso del siglo XX, siendo parte del patrimonio, memoria y belleza de la ciudad puerto de Chile. Por ende esta investigación se enfocará en dilucidar esta transformación estética en la cual, por medio de diversas herramientas gráficas, como; planos, diagramas, archivos fotográficos y compilación fotográfica, acompañarán constantemente la investigación. Sin embargo uno de los apartados más interesantes es el atlas, el cual, debido a la rígida organización planteada por el concepto de "catálogo", se decidió

optar por el concepto de “altas”, entendida como “*una cartografía abierta, comportándose como una red abierta de relaciones cruzadas*” (Tartás & Guridi, 2013) Estas al no depender necesariamente de variables cronológicas o tipológicas para su elaboración, nos permitirá organizar las fotografía por medio de relaciones las cuales narran de manera tanto explícita (en la investigación) como de manera implícita (el atlas) el proceso por el cual el ornamento fue transformado estéticamente.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Si miramos en retrospectiva la historia arquitectónica de Valparaíso bajo el contexto mundial y los hechos acaecidos en esta ciudad entre el siglo XIX y siglo XX surge la interrogante ¿qué cambios existieron en materia estética después del terremoto de 1906? ¿cuáles fueron esos cambios y los factores que lo influenciaron? ¿cómo fue el impacto estético en el diseño de fachada, al momento de aparecer los nuevos sistemas constructivos? ¿es posible observar este cambio estético por medio de los ornamentos?

HIPÓTESIS

Se plantea como hipótesis de esta investigación al terremoto de 1906 como un hito histórico que marca una fisura en materia estética, en un paulatino abandono de las concepciones clásicas de belleza, no solo afectando a la desaparición del ornamento formalmente como elemento arquitectónico, sino al desarrollo rítmico, proporcional y compositivo de las fachadas, culminando en el edificio de la Cooperativa Vitalicia (1946), la cual logra independizarse de la ornamentación sin perder cualificaciones estéticas.

OBJETIVOS

El objetivo general es identificar y analizar el proceso de transformación estética, en el abandono de los ornamento en las fachadas del plan de Valparaíso, tomando como eje temporal al terremoto de 1906.

Los objetivos específicos son:

1. Analizar el proceso de evolución de los ornamentos a través de la historia de Valparaíso entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, con énfasis en los quiebres ocasionados por el terremoto de 1906 y la incorporación de los nuevos sistemas constructivos en acero y hormigón armado.

2. Explorar las relaciones compositivas de las fachadas, por medio de un método de análisis formulado a partir de los fundamentos estéticos de los ornamentos registrados en Valparaíso

3. Contrastar el método de análisis ornamental, con las nuevas modulaciones propuestas por los nuevos sistemas constructivos

4. Registrar material fotográfico y planimétrico de casos arquitectónicos, tratando específicamente las fachadas como campo estudio, restaurando las que se encuentren dañadas, deterioradas o modificadas

5. Diseñar un atlas que explore las relaciones entre ornamentos, y construya un discurso gráfico a la par de la investigación escrita.

METODOLOGÍA

Esta investigación será de carácter cualitativo, utilizando un análisis de tipo descriptivo, mediante la utilización de planimetrías, diagramas, fotografías tratadas, imágenes históricas, permitiendo un análisis contrastado.

La estructura de esta investigación está articulada por tres hitos. El primero da cuenta del valor del ornamento como un elemento estético, por medio de una revisión de las teorías ornamentales respecto a su origen y transfiguración estética. El segundo hito es una revisión historiográfica, por medio de fotografías de los edificios desaparecidos luego del terremoto de 1906, evidenciando los cambios estilísticos en la aparición de las tendencias historicistas a mediados del siglo XIX. En el tercer hito se da cuenta del panorama internacional y las problemáticas que enfrentan los ornamentos, entre ellas mencionamos la dicotomía máscara/estructura.

La investigación previa se basa principalmente en la teoría de

Gottfried Semper (1803-1879) formulada en primer instancia en el libro “Los cuatro elementos” (1851) y luego profundizado en “El estilo” (1860), libro en el cual la ornamentación toma un rol fundamental al situarlo junto al origen arquitectónico por medio la vinculación de las técnicas derivadas del textil. Esto será complementado con la obra de Nikos Salíngaros (1952-), la cual aun perteneciendo a un campo diferente del conocimiento, como la física y las matemáticas, mantiene una postura similar al concebir las escalas naturales como un orden universal y su implicación ornamental. La obra de Francisco Pérez-Dolz (1922-2017), termina de cerrar este planteamiento, al aportar desde el área de la decoración.

Mediante la compilación fotográfica de ornamentaciones de edificaciones específicas del plan de Valparaíso, se planea establecer patrones comunes entre los casos, agrupando los ornamentos según las características similares que posean, categorizando en primera instancia por su tipología y posteriormente sub categorizando por su morfología.

Mediante las tipologías de ornamentos resultantes del proceso recién descrito, se construirá la base para el análisis de fachadas. Mediante el entendimiento del ornamento como un fenómeno estético, se decide plantear al ornamento como un "eje" el cual sumado al sistema de simetrías verticales y las intersecciones de los tramos de hilera horizontal, dan paso a una "retícula rítmica" la cual valiéndose de los principios estéticos derivados de los ornamentos propiamente tal, dan cuenta de un sistema diseñado para la comparativa de estructuras ornamentales.

En base a esto se realizará una construcción diagramática basada en la sumatoria de tres capas de análisis. La primera capa, está destinada a los elementos perdidos con el paso del tiempo, con la intención de analizar su estado original y preservar su imaginario ornamental. La segunda capa, traza la retícula rítmica. La tercera capa señala los patrones, organizados en una cuadrícula. Finalmente con toda esta información a nuestra disposición, se podrá identificar la composición del edificio, identificando la impronta estética.

Esta estructura será puesta a prueba mediante tres casos de estudio, ubicados entre sucesos de importancia histórica para Valparaíso, como lo fue el terremoto y la aparición de los nuevos materiales estructurales, siendo:

Palacio Lyon (1889): Ubicado entre el periodo anterior al terremoto de 1906, y simbolizando la llegada de ornamentación en yeso a Valparaíso, al ser un edificio vanguardista para su época.

Palacio de la ex Intendencia (1910) Este edificio representa la tendencia continuista en la estética historicista luego del terremoto de 1906, al ser realizado bajo un concurso público y estar enmarcado bajo el centenario nacional. Enmarca su eclecticismo en el abundante uso de repertorios ornamentales, en la cual destacan los ornamentos en metal estampado, la cual fue una tecnología adoptada luego del terremoto.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1928) Este

edificio demuestra en su tratamiento ornamental y compositivo, las tendencias adoptadas por el racionalismo, en el cual la ornamentación se encuentra en una transición para fusionarse con la fachada. Se caracteriza por su materialidad en hormigón armado y su sobrio tratamiento ornamental para dar prioridad a la contrastación entre volúmenes.

Finalmente esto será contrastado con autores, para dar cuenta del panorama internacional y las problemáticas que enfrentan los ornamentos, mediante casos locales. Esta investigación concluye con una muestra fotográfica, referenciada en la propia investigación, que relata las transformaciones estéticas en la manera de ornamentar en Valparaíso. Estas fotografías serán articuladas bajo el concepto de "Atlas", de Abby Wargurg y su Atlas de Mnemosyne[1], en la cual mediante el registro por fotografías digitales como instrumento, permitió registrar gran parte de la ornamentación en el sector del Plan de Valparaíso.

1 "Una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías"

Abby Warburg, L'Atlas mnémosyne 1924-1929

Sin embargo, las fotografías presentadas en el atlas son de

un laborioso proceso en las cuales, debido al deplorable aspecto contextual que evidenciamos en el plan de Valparaíso hoy en día, imposibilitan su recuperación visual sin la intervención y retoque fotográfico. Debido a esto se ha decidido operar en base a una serie de criterios con los cuales evaluar la opción de intervenir la foto o descartarla.

El primer criterio, consiste en la corrección visual de la imagen y la recuperación de elementos arquitectónicos.

El segundo criterio, consiste en borrar elementos disuasorios externos, como autos, cables, postes de luz; al igual que elementos propios, como graffitis, la recuperación de elementos estandarizados como puertas y ventas, y la recuperación de estucos y pinturas.

Tercer criterio, consiste en componer mediante fotos externas el resultado final. Este criterio está sujeto a la condición propia del edificio y al valor que representa su recuperación

fotográfica.

Estas operaciones pretenden presentar de la manera más pulcra la obra y su ornamentación, permitiendo vivenciar el goce artístico que produce su contemplación, teniendo una finalidad estética, más que un fin patrimonial.

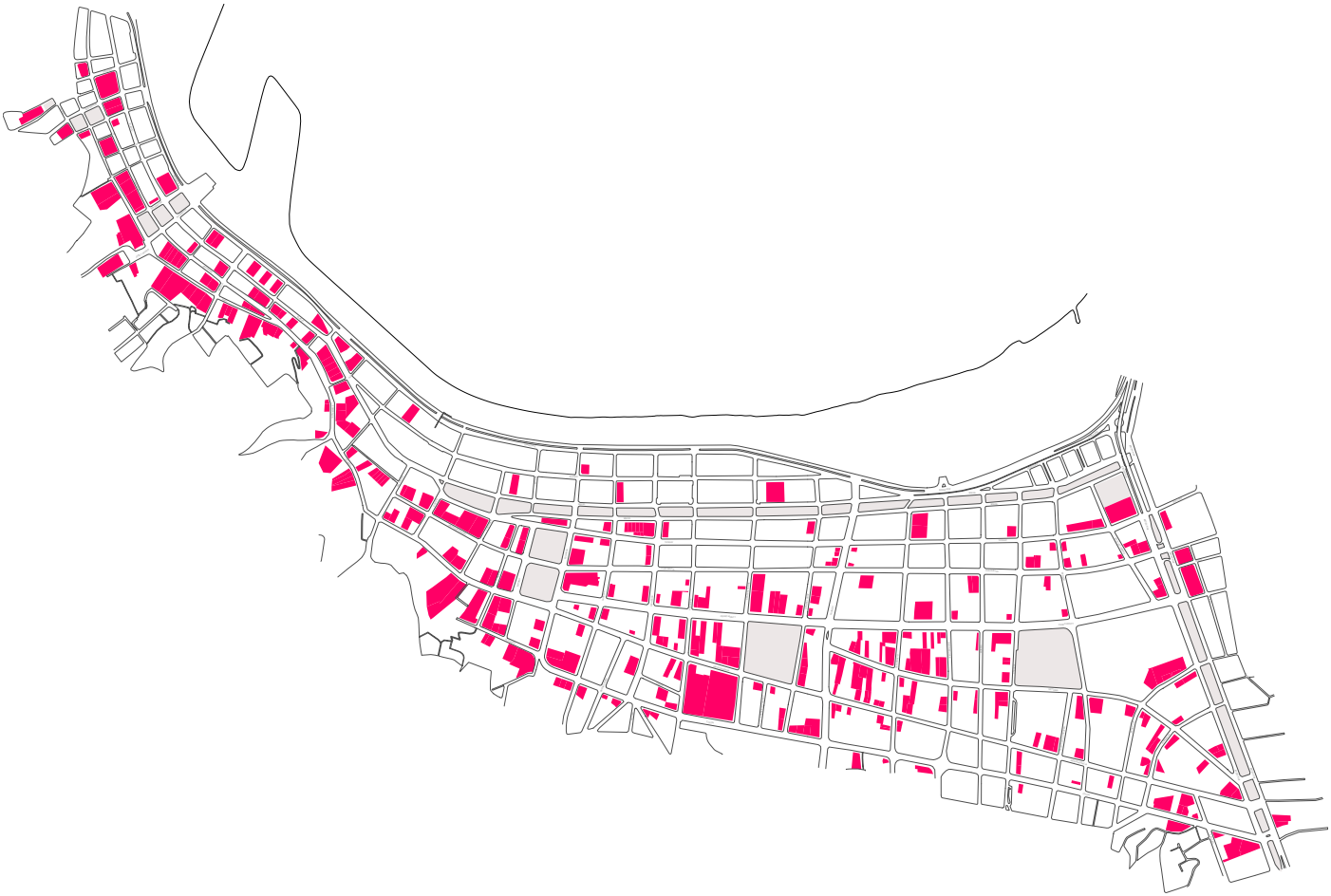
La estructura del atlas no está vinculada estrictamente a fechas cronológicas, sino que responde a la estructura tal de la investigación, encontrando en el primer tramo, un imaginario del mundo natural y las relaciones escalares que posee; el siguiente tramo, adquiere las cualidades tecnológicas, sin perder la cualidad del atlas de relacionarse libremente, con el cuidado de no perder coherencia. Existe un tercer grupo compuestas por fotografía-archivo de antiguos edificios utilizadas para el análisis estético de los inmuebles anteriores al terremoto de 1906.

CATASTRO ORNAMENTAL

Las muestras se tomaron en el plan de Valparaíso, a lo cual delimitaremos entre Avenida Argentina al oriente y el Barrio Puerto al poniente, mientras que el límite sur, será Av. Colon.

343 Edificios fueron registrados con ornamentación de raíz estética historicista y/o ecléctica. Representado alrededor de un 25,6% de ocupación total respecto al plan, esto lo podemos traducir en que uno de cada cuatro edificios tiene ornamentaciones.

Estos edificios registrados fueron considerados debido a que su estado de conservación, aun habiendo casos que se encuentren incompletos, puede reconocerse parte de su estructura y ornamentaciones. Mientras que hubo casos que debieron ser descartados debido al mal estado de la construcción, imposibilitando ver una estructura clara ornamental.



PARTE 1

LA ESTÉTICA DEL ORNAMENTO



EL ORIGEN DE LOS ORNAMENTOS
LA ESTÉTICA Y EL COSMOS

CAPITULO 1

TEORÍA DECORATIVA Y LAS FORMAS NATURALES

La ornamentación tiene su origen en los principios de la decoración y su inspiración en las formas de la naturaleza. Este origen decorativo, no es por sí misma, una actividad imitativa, sino más bien, un impulso de creaciones originales (Perez, 1937). Para Francisco Perez, la teoría del origen de la decoración, se produce en el traspaso del arte rupestre y sus alusiones naturales imitativas, de un carácter superrealista y el abandono de las formas naturales, en el periodo neolítico, por los esquemas, alusiones formales, signos o pictogramas. La necesidad humana de inventar y crear dio origen a la decoración.

Es de esta manera que el goce artístico se ve reflejado en las primitivas danzas circulares, los sonidos rítmicos, los golpes de remo y demás actos (Semper 2013), que reflejan una interpretación imitativa de la naturaleza. Esto nos hace suponer, que el nivel cultural progresó al punto, de que la etapa de un arte imitativo o reminiscente, no lograba satisfacer al completo el deseo real de expresión

Imagen pagina anterior:

Pimpernel (1876). William Morris. Ilustración Editada.

espontánea (Sullivan 1892); surgiendo de esta manera la música y la arquitectura, como artes puramente "cósmicas"[1] (Semper 2013), desligándose de la imitación, por medio de la interpretación, como por ejemplo, en la creación de las primeras muestras de abstracción geométrica, adoptando formas estilizadas.

Es por esto que la naturaleza pudiese haber influenciado las formas abstractas, surgiendo los primeros patrones de alusiones geométricas, en la observación de esta y la reducción de la forma al elemento más elemental y esencial, para ser transfigurado y replicado. Desde ahí nace por ejemplo la forma espiral, desde la observación en la naturaleza como un campo de estudio para la creación:

> "*También está notablemente bien ilustrado en el cuerno de carnero y los cuernos de otros animales, que a menudo forman verdaderas espirales, como en el caso del koodo y mucha fauna africana y de otro tipo; en serpientes; en los zarcillos de las plantas; en el entrelazamiento de plantas trepadoras y en el crecimiento de las plantas en general; en forma de onda y los*

1 Del lat. cosmos 'universo', que provienen de la naturaleza.

remolinos de agua; en las trenzas de cabello humano; y en el rizo del humo de un fuego."[2]

2 G. Woolliscroft, 2016 , The principles of design

Este deseo del ser humano por la creación y el proceso de abstracción, viene en parte de nuestro deseo de ordenar nuestro mundo y establecer relaciones escalares (Salingaros & Mehaffy, 2015) no solo como una geometría pictográfica, sino en la comprensión de los procesos lógicos, que derivan del proceso de abstracción, como una herramienta de exteriorización cultural (Maino, 2017) lo cual refuerza la idea, de que la codificación de los patrones naturales, resultó ser una expresión para entender y relacionarnos con el mundo.

Según William Morris, para que un diseño decorativo sea bello, este debe fundarse en la observación de la naturaleza, donde la obra es el soporte donde decantara la belleza que radica en la naturaleza, mediante las técnicas inventivas por parte del artista; "Si no es bello, no tiene derecho a existir; si no es una invención, se vuelve aburrido; si no se basa en la observación de la naturaleza, difícilmente será bello o inventivo" (Day & Vallance & Crane, 2017). Muchas de

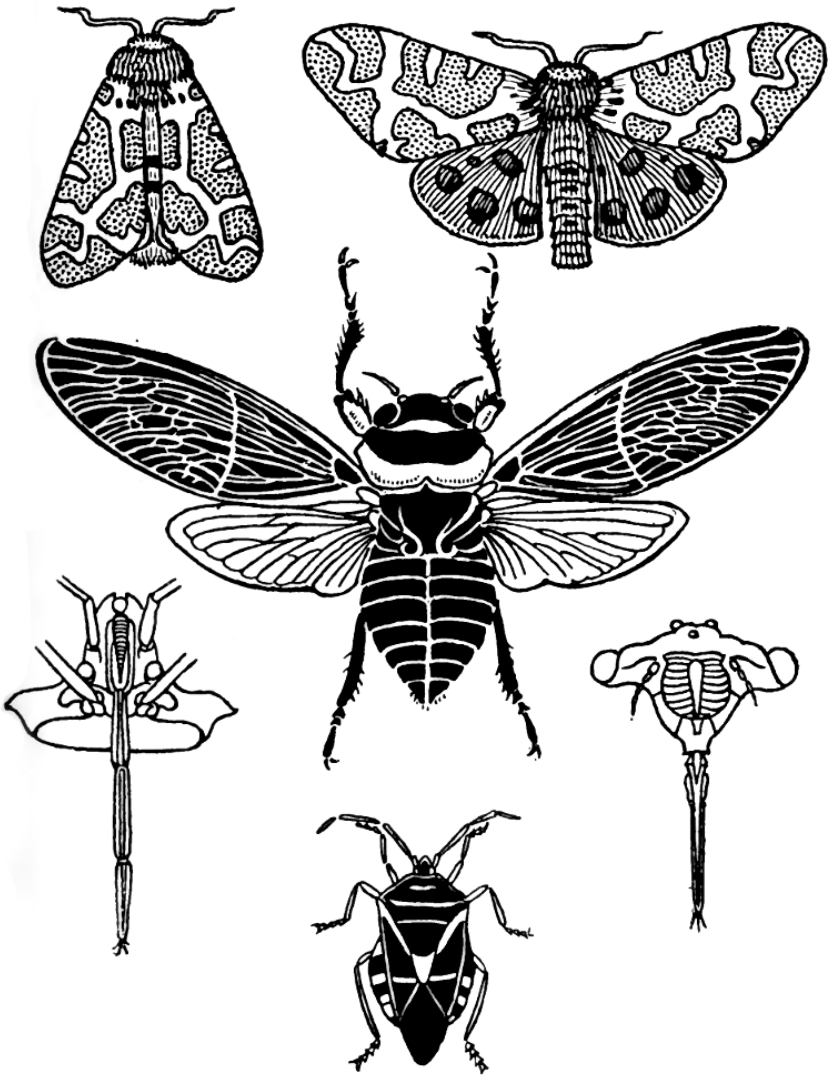


Ilustración del libro The principles of design, 2016, G. Woolliscroft

La imagen muestra una serie de insectos que ejemplifica la simetría en la naturaleza

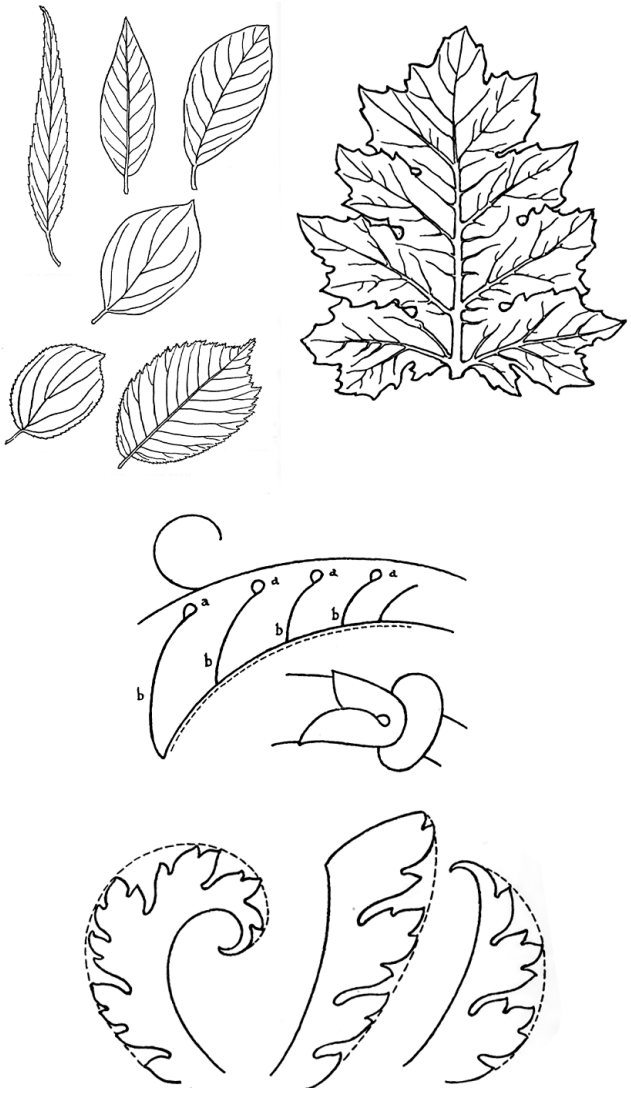


Ilustración modificada del libro The principles of design, 2016, G. Woolliscroft

La imagen muestra una colección de distintas tipologías de hojas y en mayor escala, la hoja de acanto, en la cual se grafica un análisis de las gradaciones de la hoja, logrando percibir el ritmo progresivo de sus nervaduras y las curvaturas de la hoja, esquematizada bajo una línea imaginaria que sigue su forma.

las decoraciones ornamentales, además de las influencias estéticas implícitas que las rigen, toman como fuente de inspiración gráfica a la naturaleza, donde elementos florales, conchas de mar, alusiones zoomorfas, forman parte del imaginario visual de los ornamentos (ver capitulo Atlas de este trabajo, pg. 238-245).

Es por esto que la naturaleza alude no solamente a un plano terrenal, sino también a un plano universal, cósmico, donde la civilización helénica, relacionó a la naturaleza como un sistema perfecto, armónico, siendo la antítesis directa del caos, denotando el orden[3] y organización universal de las cosas, por medio de una estabilidad que se comprende al estar compuesta por una serie de leyes cósmicas, naturales, que expresan el orden supremo a la cual nos regimos como parte de este sistema.

La naturaleza, entendida como un sistema, para Morrin es "un fenómeno de extraordinaria solidaridad de sistemas encajonados edificándose los unos sobre los otros, por los otros, con los otros y sobre los otros: la naturaleza son los sistemas de sistema, un rosario,

3 Para fines de esta investigación definiremos al "Orden" como aquella condición que apunta a la correcta disposición de las partes de un conjunto con relación a las demás, con el propósito final, de dar lugar a una organización armoniosa. Arquitectura. Forma, espacio y orden. Ching, 2015

racimos, en pólipos, en matorrales, en archipiélagos" (Morrin, 1977)

De esta forma, para comprender un sistema complejo, es necesario identificar su coherencia, donde la teoría de sistemas (TGS) dicta que un sistema requiere de sub estructuras ordenadas en todas las escalas; como la naturaleza misma y su propiedad fractal (Salingaros & Mehaffy, 2015)

El sistema natural funciona desde lo más pequeño a lo más grande, por similaridad en su forma y color; como el caso de la nebulosa de Velo, la cual tiene un notable parecido a la red vascular y glial de la retina de un ratón (Gutierrez, 2015). Este sistema cósmico fue acuñado por primera vez por Adolf Zeising, por medio de las terminologías Macrocosmos y Microcosmos; la primera referida a aquellas que representen a la naturaleza en general y por ende, a las órdenes de mayor escala, y el Microcosmos es referido a las representaciones concentradas dentro de sí misma, y estando inserta en el macrocosmos, representado las órdenes de menor escala (Semper 2013)



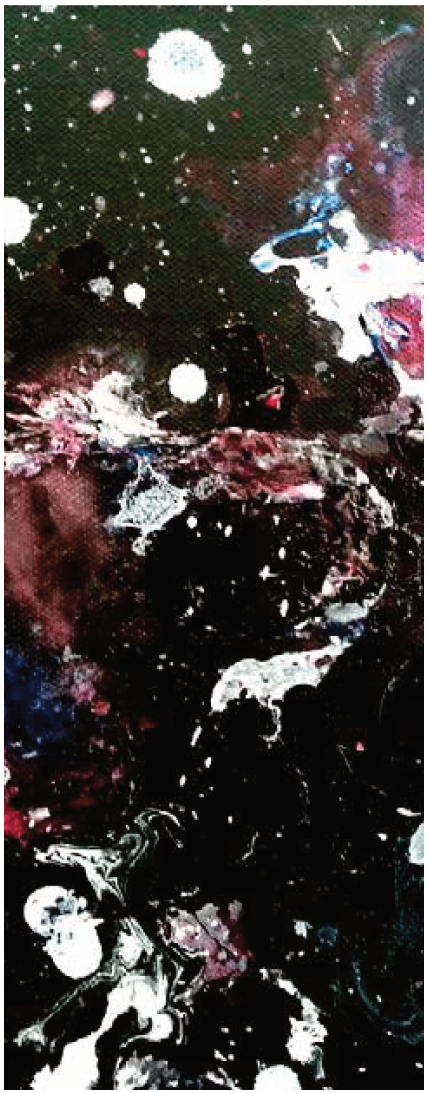
Universum, Grabado Flammarion (París, 1888).

Ilustración mostrando la interacción entre el macrocosmos y microcosmos, por medio del ser humano.

Estos conocimientos fueron estudiados en profundidad por las civilizaciones de la antigüedad en la búsqueda de una satisfacción espiritual, convergiendo en una inteligencia Universal, entendida como la belleza[4] (Memoria 1960), pero sin duda, una de las civilizaciones que llevaron a su esplendor este saber, fue en el periodo Helénico (siglos IV al II a. C.) artífices del origen del término /*Kósmos*/ conteniendo dentro de sí, la clave como vínculo de los ornamentos como objetos cósmicos. Esto es debido al doble significado de la palabra, englobando tanto a la naturaleza; el universo; el orden, como a la decoración, referida tanto a la ornamentación de objetos como a los adornos corporales[5]. Este doble sentido de la palabra, nos sugiere un origen mutuo, entre el ornamento y las escalas cósmicas, representando el reflejo del orden general del mundo, siendo los portadores de la belleza formal en estética (Semper, 2013).

4 "Conjunto de cualidades que proporcionan un placer intenso a los sentidos o una satisfacción profunda a la mente o al espíritu."(Ching, 2015)

5 Ejemplo de ella es la palabra cosmético, acuñada en el siglo XI a partir de la palabra griega /kosmetiks/ relativo a la ornamentación (Badía & Garcia, 2012) asimilando así este origen para los productos que sirven para el cuidado y decoración de la piel.





Imágenes extraídas del catálogo de la exposición Macro y Microcosmos, del artista y bioquímico Luis M. Gutiérrez, la cual se concentra en ilustrar las relaciones cósmicas entre el universo macrocosmico y las representaciones celulares microcosmicas.

Las características pictóricas de la técnica mixta, contrastando materiales, el dripping, y los erráticos brochazos, permiten relacionar elementos difícilmente conjugables, como en este caso, una galaxia y una red vesicular celular, mediante las texturas y colores.

Imagen Izquierda

Galaxias Hermanas.
Luis M. Gutiérrez, 2016.
Detalle, Técnica Mixta.

Imagen Derecha

Movimiento Vesicular.
Luis M. Gutiérrez, 2016.
Detalle, Técnica Mixta.

LEYES CÓSMICAS

Sin duda el origen mutuo que plantea la civilización helénica para ornamento y naturaleza da cuenta del valor que se le entregaban a los ornamentos, donde desde su creación fueron planteados como los objetos portadores de las leyes cósmicas. Por esto, para Gottfried Semper, una manera de vislumbrar estas leyes, es estudiarlas por medio de los objetos ornamentales o cósmicos que aplicamos en nosotros mismos, al entender al ser humano como el mediador -desde una perspectiva antropocéntrica- entre las escalas cósmicas, donde estos aspectos son evidenciables de una manera más clara, al lograr asociarlas con nosotros mismos. De esta manera se pueden diferenciar en tres clases: el pendiente, el anillo y los adornos direccionales, donde cada uno de ellos, en su propiedad formal como ornamento, representa un fenómeno o ley cósmica.

El pendiente es el ornamento que representa formalmente el fenómeno de la simetría, debido a su característica colgante, anticipa los movimientos por medio de una serie de oscilaciones graficadas

por líneas onduladas, donde al momento de entrar en un estado de reposo sometida bajo la ley de gravedad, aparecerá el fenómeno del equilibrio y la simetría (Semper 2013). La simetría, por lo tanto, la entenderemos como la "distribución y organización equilibrada de formas y espacios equivalentes en lados opuestos de una recta o plano de separación o respecto a un centro[1] o un eje". (Ching, 2015)

Este fenómeno es observable a lo largo de todo el orden natural, a un nivel macrocósmico, representado por la transformación de una fuerza universal como la gravedad en un fenómeno de la naturaleza. Las especies mismas se equilibran por medio de dos partes análogas contrapuestas sobre su eje, respondiendo así "las alas y la forma general de pájaros e insectos, la forma de los animales desde la más baja en la escala natural hasta la forma más alta que se conoce" (Woolliscroft, 2016). La naturaleza misma actúa frente a los casos de elementos con falta de simetría mediante la repetición, con el fin de dar equilibrio. Ejemplo de ello lo encontramos en el ojo de la mayoría de las especies, que propiamente tal carecen de simetría por sí mismas, requiriendo de un complemento al otro lado del rostro,

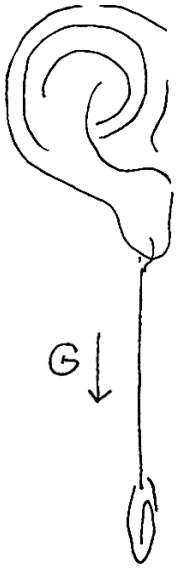
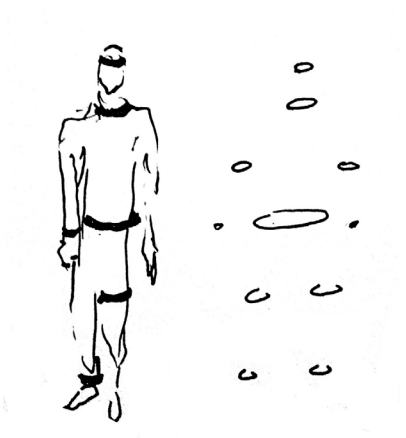


Diagrama pendiente. Elaboración propia.

1 Para fines de esta investigación, en el diseño de una fachada, la simetría central no es congruente, debido a que no es posible reflejar ni la base, ni el techo, ya que obedecen a la gravedad y sus configuraciones espaciales están regidas por ella. Por esto se utiliza una simetría bilateral, que refleja de manera horizontal a través de un eje vertical. La simetría central es aplicada a elementos compositivos de diseño, por ejemplo, los rosetones.

dispuesta bilateralmente.

El anillo es el ornamento que representa formalmente el fenómeno de la proporción, debido a su manifestación característica de rodear periférica o radialmente un punto o centro de referencia, con la intención de destacar, remediar o exagerar la proporcionalidad de la forma a lo largo del eje de desarrollo (Semper, 2013). La proporción, por lo tanto, la entenderemos como la "justa y armoniosa relación de una parte con otras o con el todo" (Ching, 2015) con el fin de establecer un conjunto fijo de relaciones visuales entre las partes de la composición.



Esquema del sistema de anillos aplicados en el cuerpo humano.

Elaboración propia.

Para Nikos Salingaros (2001), este fenómeno se da en la naturaleza en el orden a pequeña escala o microcosmos, por medio de una "tensión dinámica" compuesta por pares de elementos de características opuestas ligadas entre sí, sin yuxtaponerse.

"La materia sigue un patrón básico. Desde el vacío en la electrodinámica cuántica, que surge de pares virtuales



Superior izquierda:
Título: Par de aretes
Fecha de creación: Siglo IV–III a. C.
Material: Oro
Cultura: Helenística
Repositorio: The Victoria and Albert Museum, London, Reino Unido, UK.

Superior derecha:
Título: Arete
Fecha de creación: Siglo IV–III a. C.
Material: Oro, filigrana
Cultura: Helenística
Repositorio: The Victoria and Albert Museum, London, Reino Unido, UK.

Inferior izquierda:
Título: Aretes
Fecha de creación: Siglo II–I a. C.
Material: Oro, filigrana
Cultura: Helenistica
Repositorio: The Victoria and Albert Museum, London, Reino Unido, UK.

Inferior derecha:
Título: Arete
Fecha de creación: Siglo II a. C.–II d. C.
Cultura: Helenística
Material: Oro, marfil, perla, esmeralda y granate
Repositorio: The Victoria and Albert Museum, London, Reino Unido, UK.

de positrones y electrones, (...) a los átomos formados de electrones y núcleos con carga opuesta ligados entre sí, hay un orden matemático establecido."[2]

2 Nikos Salingaros, 16 Abril de 2001, Las leyes de la Arquitectura desde la perspectiva de un Físico. El Hombre y la Máquina

Es por esto que la proporción, por medio del entendimiento del adorno del anillo y el uso de escalas como la corona, los brazaletes o el anillo de los dedos, concuerda con la naturaleza microcósmica, en la organización por pares que contrasten entre sí.

El objeto direccional es el ornamento que representa formalmente el fenómeno de la dirección y el movimiento, mediante el contraste del adelante y atrás, debido a estas característica, los ornamentos están pensados para la vista de perfil, siendo de características rígidas u ondeantes, donde la característica dinámica de este último, además de marcar la dirección, acentúa el movimiento (Semper, 2013)

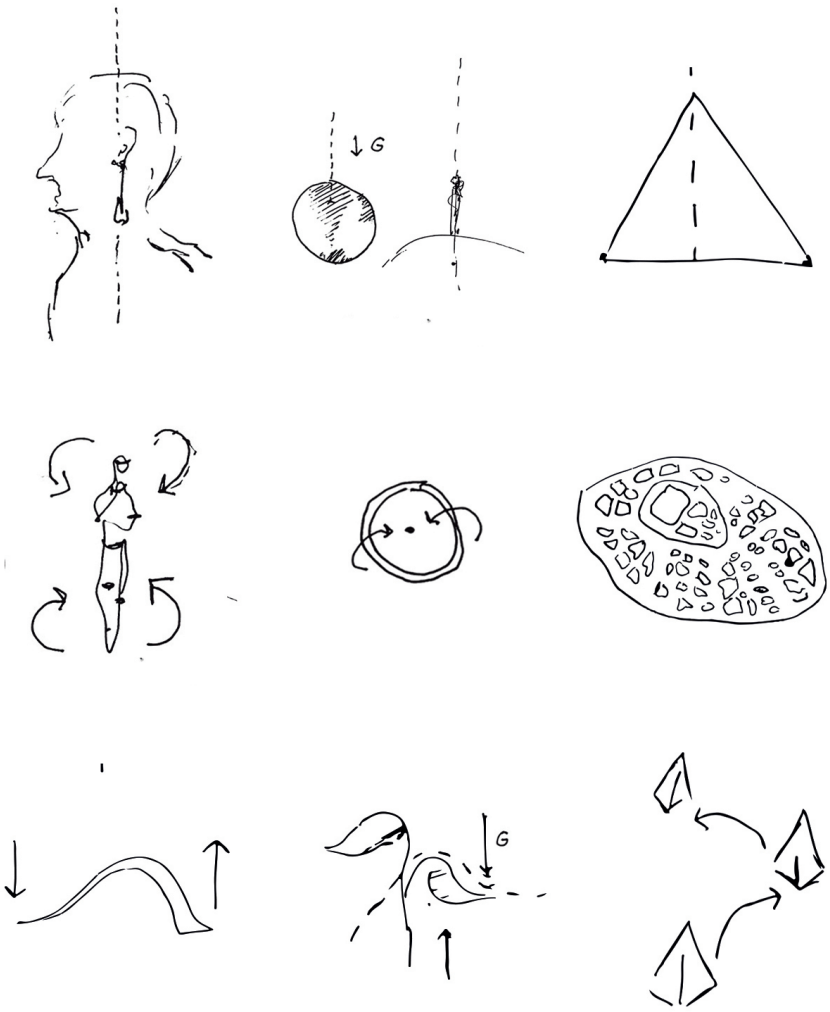
Este ornamento tiene su origen cósmico, que nace por el contraste de dos fuerzas opuestas, que dan origen a la curvatura,

es por esto que en la misma naturaleza, el caso de las hojas de las plantas vistas de perfil, la fuerza del crecimiento de esta, se opone a la fuerza ejercida por la gravedad. Es importante señalar que en cambio de las dos leyes expresadas con anterioridad, las cuales ambas contenían en sí un orden escalar definido, en el caso del objeto direccional varía entre el orden microcósmico y macrocósmico, en el cual puede pertenecer tanto a uno como a ambos dependiendo del ornamento a representar.

El fin de estas leyes es colaborar conjuntamente en un propósito unitario, reflejando ventajosamente la naturaleza del fenómeno sin sobrecargar la composición, por ende es necesario que uno de estos tres principios predomine por sobre de los otros (Semper 2013). Esto es posible de ver a través de la historia en los gustos de ciertas civilizaciones por el predominio de un fenómeno ornamental. Es así como la civilización egipcia tenía un gusto especial por la estilización de los pendientes y por la simetría del fenómeno, visto así en las pirámides como elementos simétricos que unía el cosmos con lo terrenal. La civilización asiria en cambio, contaba con

cintos y anillos, propios del fenómeno proporcional que referencia al individuo con su entorno, por medio de aros jerarquizados, al igual que la ciudad amurallada de Nineveh. Y el nativo Norteamericano, usaba las plumas de la águila, cuyo movimiento y dirección como fenómeno se expresaba en sus construcciones ligeras, como los tipis [3], debido a su ritmo de vida nómada.

3 "Generalmente se trata de una estructura cónica realizada con palos largos de madera y recubierta de pieles de animales, tiene una abertura superior de ventilación y una puerta de faldón." (Ching 2015)



Esquemas de la manifestación estética de los ornamentos y sus principios arquitectónicos en las civilizaciones de la antigüedad.

Primera fila: la simetría, de naturaleza macrocosmica, representada por las pirámides de Egipto.

Segunda fila: la proporción, de naturaleza microcósmica, representada por las ciudades amuralladas Asirias.

Tercera fila: la dirección y movimiento de naturaleza errante como el principio nómada de los nativos Norteamericanos.

Elaboración propia

TEXTIL
EL PRIMER REVESTIMIENTO

Como vimos anteriormente, para los ornamentos con los cuales nos decoramos a nosotros mismos, rigen una serie de fenómenos estéticos devenidos de la naturaleza; la simetría, la proporción y la dirección o movimiento, donde estos principios no solo se aplican a los ornamentos personales, sino también a los ornamentos en objetos. Por lo cual a los ornamentos a los que nos referiremos en esta investigación, serán los replicados en las fachadas, las cuales guardan los mismos principios vistos en los "ornamentos cósmicos".

Es por esto que el origen de la fachada está vinculado asimismo al origen del refugio y la arquitectura, en el cual la teoría planteada por Gottfried Semper (1992 & 2013), da a entender al textil, como material causal del revestimiento y su derivación a los ornamentos expresados en las fachadas. Este origen nace en la consolidación del refugio, articulado por medio de la hoguera como un centro social



Título: Fragmento
Fecha de creación: Siglo III–IV d. C.
Dimensiones físicas: 39cm x 22.5cm
Cultura: Egipcia
Repositorio: Metropolitan Museum of Art, New York, NY



Título: Banda de Tiraz
Fecha de creación: Siglo IV–VI d. C.
Dimensiones físicas: 59.1cm x 28.7cm
Cultura: Islámica
Repositorio: Al Sabah Collection, Kuwait



Título: Fragmento
Fecha de creación: Siglo V–VI d. C.
Dimensiones físicas: 17.1cm x 4.8cm
Cultura: Egipcia
Repositorio: Metropolitan Museum of Art, New York, NY

para brindar el calor y la cocción de alimentos. Alrededor de esta se agrupan tres elementos que sirven para dar protección al fuego de la hostilidad de la naturaleza; el techo, el cerramiento o muro y la plataforma o subestructura que se eleva del terreno. (Semper 1992)

"Estos cuatro elementos fundamentales corresponden a cuatro modos de operar (no, como se dice a menudo, a cuatro materiales): el modelado para el hogar, que da lugar a la cerámica; el tejido para los cerramientos, que da lugar a los textiles; la carpintería y ebanistería para la cubierta; a las que añade la estereotomía, o albañilería, que reemplaza a la carpintería en las subestructuras y más tarde incluso en los muros; pero la estereotomía significa también una acción fundamental, la de apilar, que no puede ser reducida a ninguna de las anteriores."[9]

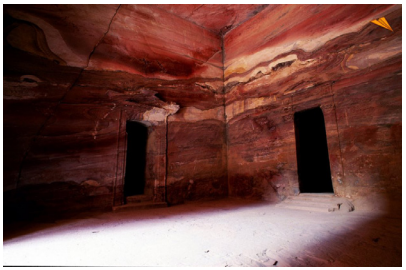
9 Joseph Rykwert, 6/7 1981 'Gottfried Semper and the Problem of Style'

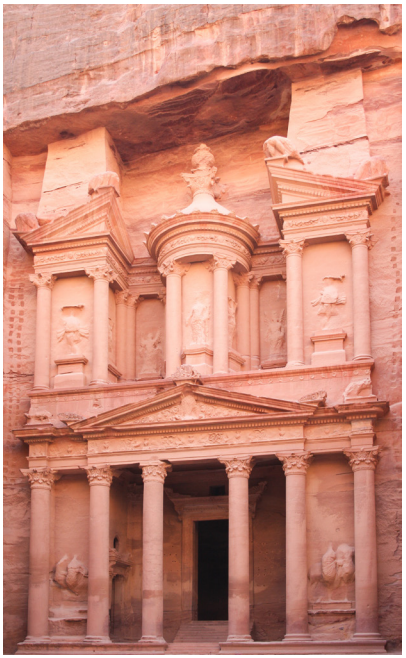
La primera pared divisoria producida por el ser humano la podríamos asociarla con el corral, hecho a base de un tejido de ramas y palos entrelazados y atados, separando el "hogar", la vida interior, de la vida exterior (Semper, 2013). Para Semper el cerco es el primer cierre espacial en vertical construido por el ser humano,

con la función de delimitar el terreno propio, al igual que lo harían el uso de esteras y tejidos como alfombras que servían de protección para el frio y calor, además de dividir los espacios dentro del hogar; siendo el primer antecedente al muro en la mayoría de los casos, inclusive a los muros de piedra por apilamiento, particularmente en áreas favorecidas por el clima. (Semper, 1992).

Estos tapices colgantes representan los límites espaciales dentro del hogar, tanto en la pared exterior como al interior. Como una función secundaria aparece el muro sólido en los casos donde la situación exigió una estructuración de mayor complejidad, necesarias para la fijación y el soporte; asegurando la durabilidad y recibir las cargas del cierre espacial superior y cargas externas, constituyendo "sólo la estructura interna, invisible, escondida detrás de los verdaderos y legítimos representantes de la pared, los tejidos coloreados."(Semper, 1992).

Esto influyó al punto, que incluso los propios revestimientos de piedra dependieran estilísticamente de la influencia textil, al





responder formalmente como una cobertura y en un sentido técnico-histórico, donde la simbología de estas coberturas estaba subordinadas a las tradiciones inmemoriales del arte textil, ósea, el tejido, bordado, y rebordado. (Semper 2013). Como las construcciones de Petra en Jordania, en donde utilizaban como técnica constructiva el desbaste de la roca , tallando fachadas ricamente ornamentadas para interiores con una morfología de cueva, realzando aún más las características ilusorias que representa el revestimiento y el lenguaje ornamental proveniente del arte textil, que logra una universalidad manifestándose en otros materiales y técnicas.

Una demostración entre la relación que presenta el arte textil, como una técnica que involucra tanto a la vestimenta como a la arquitectura, es el acto de vestir a las estatuas con ropajes, las cuales condujo a integrarlas a las mismas esculturas, o las decoraciones de los capiteles egipcios, donde los decorados hacen alusión directa con los ornamentos de la cabeza de las mujeres, con motivos de flores de loto sujetadas por tallos y dreas (Semper, 2013), visible en la figura 1. Un caso interesante de observar en Valparaíso es la relación entre

la escultura y los capiteles del edificio de la Compañía de seguros La Italia (Atlas: Cariátides, pg. 232-233), donde la escultura ubicada en el frontón, muestra a una estatua vestida por ropajes drapeados los cuales se retoman en los pilares ubicados a los costados de esta, simulando el drapeado de la estatua en su fuste. La naturalidad de los pliegues y la manera de cómo caen, "no hay que entenderla como una imitación de la realidad, sino como una expresión de las leyes que rigen la naturaleza a través de la cadencia de un ritmo" (Maino, 2017), al igual que las ornamentaciones direccionales mencionadas anteriormente, caracterizadas por enfatizar el movimiento.

Por ende, la comprensión del origen textil de las fachadas, nos puede conducir a comprender el código con el cual interpretar los componentes ornamentales de las fachadas y las propiedades estéticas que conllevan. De esta manera asociaremos una técnica textil a un elemento ornamental arquitectónico, por medio de una propiedad estética representativa, nombrando a estos como "ornamentos textiles", siendo los siguientes: punto, costura y sujeción.

Página Anterior

Imagen superior:
Interior cavernas del templo de Petra, Jordania.

Imagen inferior:
Entrada templo de Petra, Jordania.

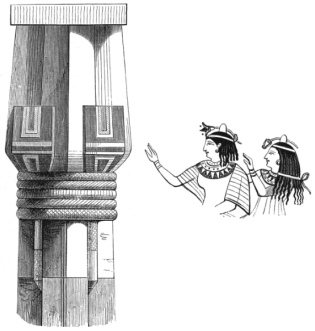


Figura 1.
Ilustración extraída del libro, El estilo de Gottfried Semper, referida a la relación textil entre capiteles y los ornamentos de coronación de la cultura egipcia.

El punto está encargado de enfatizar la simetría, siendo su origen ornamental la clave del arco. La costura se caracteriza por su propiedad rítmica, de naturaleza microcósmica, siendo su ornamento representativo la hilera. La sujeción se caracteriza por enfatizar el acto de sujetar por medio de la profundidad y el movimiento, su ornamento arquitectónico representativo es la ménsula y el capitel. Finalmente un elemento el cual no representa técnicamente un ornamento, pero si es parte de la composición de fachada, es la cobertura, por medio de la proporción será la encargada de modular los ornamentos y las escalas, por medio de patrones rítmicos.







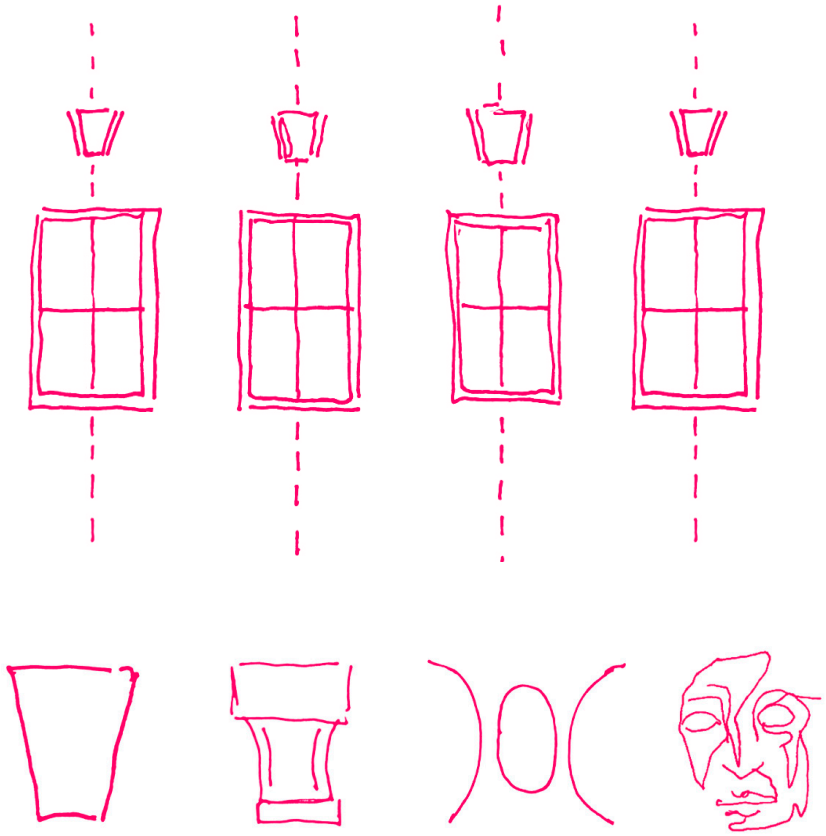
Sección de ornamentos de la Compañía de Seguros La Italia. Este edificio se caracteriza por utilizar las curvaturas de los drapeados a su favor, decorando desde las cariátides, esculturas y pilares, impregnando dramatismo a su ornamentación.

PUNTO

El punto es el ornamento textil que representa formalmente el fenómeno de la simetría. Debido a su origen ornamental como la clave, ubicada en el centro del arco, encargada de recibir las fuerza de las dovelas uniendo ambas curvaturas por medio de este elemento. Este ornamento en el transcurso del tiempo se despojó de su característica estructural pero no la de su fenómeno estético, la simetría. Por lo cual este ornamento señala por medio de un punto el eje de simetría de los vanos, evidenciando el sistema de simetrías de la fachada.

Dentro de Valparaíso como campo de estudio, se evidenciaron cuatro patrones de forma que siguen estos elementos, no siendo los únicos, pero sí los más evidenciables y ligados con este fenómeno. El primero, se asemeja a su origen como clave, por lo cual guarda relación con la forma de cuña característico de ella; el segundo se asemeja a la forma de una ménsula, caracterizado por su perfil curvilíneo; el tercero está referido a los ornamentos con características

de escudo, de contorno similar a una hipérbole; y el cuarto representa un mascarón, simulando un rostro.



Representación de un sistema simétrico y sus morfologías recurrentes.

Elaboración propia.



Imagen superior izquierda
Inmueble Rancagua 124

Imagen superior derecha
Café Riquet. Plaza Aníbal Pinto 1199

Imagen inferior izquierda
Inmueble Condell 1349

Imagen inferior derecha
Edificio Facalde hnos.
Victoria 2337-2345

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.









Imagen superior izquierda
Inmueble O'Higgins 1274-1250

Imagen superior derecha
Inmueble Victoria 2794

Imagen inferior izquierda
Inmueble Av. Pedro Montt 1811

Imagen inferior derecha
Inmueble Victoria 2993

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



Imagen superior izquierda
Inmueble Cochrane 664.

Imagen superior derecha
Edificio Dacal, Blanco 1041

Imagen inferior izquierda
Inmueble Brasil 1472

Imagen inferior derecha
Bar Cinzano,
Plaza Aníbal Pinto 1182

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.









Imagen superior izquierda
Inmueble calle Condell 1551

Imagen superior derecha
Ex Banco Anglo Sudamericano,
Prat 882

Imagen inferior izquierda
Inmueble calle Condell 1551

Imagen inferior derecha
Inmueble Victoria 2993

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



Imagen superior izquierda
Inmueble Av. Independencia 1971

Imagen superior derecha
Inmueble calle Condell 1228

Imagen inferior izquierda
Inmueble Av. Independencia 1998

Imagen inferior derecha
Inmueble Av. Independencia 2166

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.









Imagen superior izquierda
Inmueble Victoria 2358

Imagen superior derecha
Inmueble Victoria 2901

Imagen inferior izquierda
Inmueble Av. Argentina 825

Imagen inferior derecha
Hotel Reina Victoria, Sotomayor 190

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.









Imagen superior izquierda
Inmueble Esmeralda 932

Imagen superior derecha
Inmueble Av. Independencia 1971

Imagen inferior izquierda
Ex Club Español, Av. Brasil 1589.

Imagen inferior derecha
Inmueble Colon 2350

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.

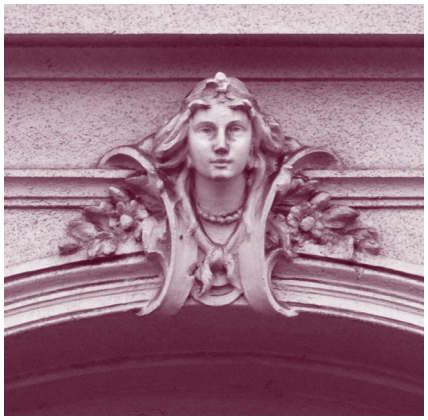








Imagen superior izquierda
Inmueble Chacabuco 2731

Imagen superior derecha
Inmueble Av. Pedro Montt 2004

Imagen inferior izquierda
Palacio Polanco, Brasil 1850

Imagen inferior derecha
Inmueble Colon 1946

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.

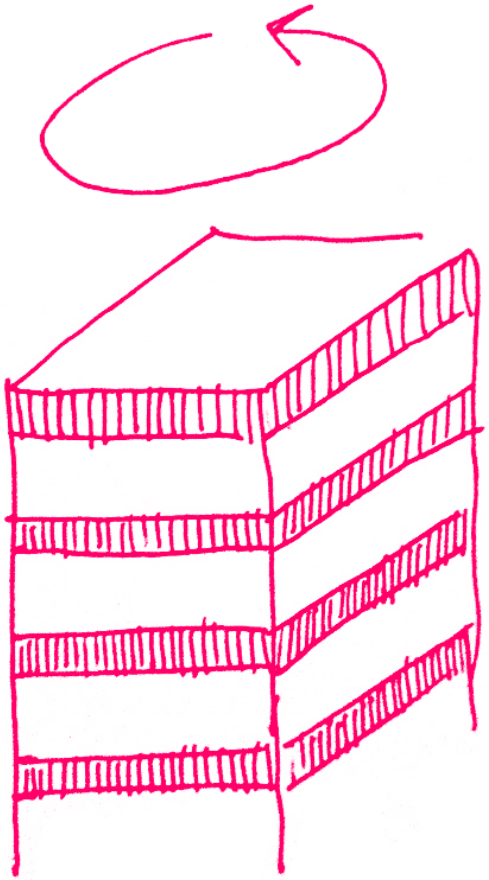
COSTURA

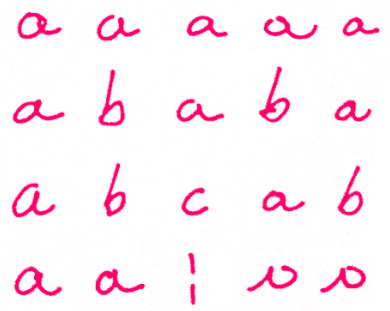
La costura es el ornamento textil que representa formalmente el fenómeno de la proporción. Debido a su característica de rodear, marca el ritmo[1] del edificio uniendo los pisos por medio de anillos, siendo de un carácter puramente microcósmico, al referenciarse a sí misma. La expresión más sencilla de representar este ornamento sería la línea, la cual al estar compuesta por una serie de puntos, sería lo que podríamos considerar el ritmo más básico de todos, con las cuales se desprenden los siguientes patrones: repetición, alternancia, serie y simetría.

La repetición se organiza mediante la reproducción de una unidad en igual medida. La alternancia en cambio adquiere una unidad adicional, repitiéndola alternadamente junto a la otra. La serie mantiene una unidad constante que se repite luego de una unidad variable. La simetría utiliza un eje el cual divide el patrón, invirtiendo las unidades respecto a este eje (Perez, 1937) La simetría a la vez se cualifica mediante el espesor y complejidad de la franja, encontrando

1 Movimiento unificador que se caracteriza por la repetición o alternancia modulada de elementos o motivos formales que tengan una configuración idéntica o diversa. (Ching 2015)

almohadillados robustos para las bases, o cornisas con más de un motivo, complejizando el coronamiento.

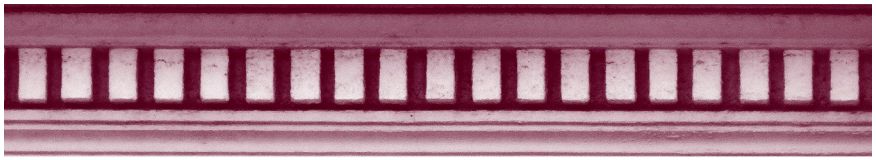




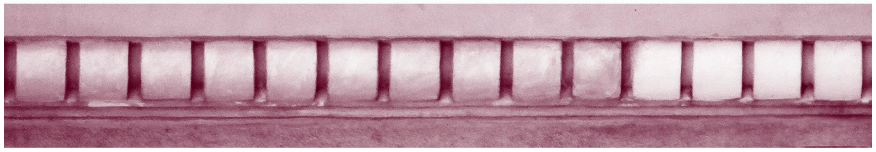
Iteraciones rítmicas: Repetición, Alternancia, Serie y Simetría.

Esquema ejemplificando el sistema de anillos en una configuración básica.

Elaboración propia.



a a a a a a a a a a a a a a a a a a



a a a a a a a a a a a a a a

Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Inmueble O'Higgins 1266

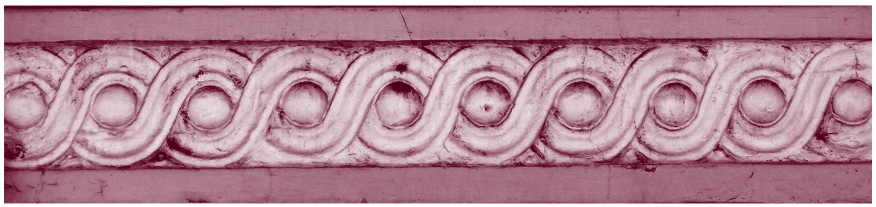
Hilera dos
Ex Caja Nacional de Ahorros, Prat 765

Hilera tres
Edificio Barbagelata, Prat 836-846

Hilera cuatro
Inmueble Victoria 2413



a a a a a a a



a a a a a a a a a a

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



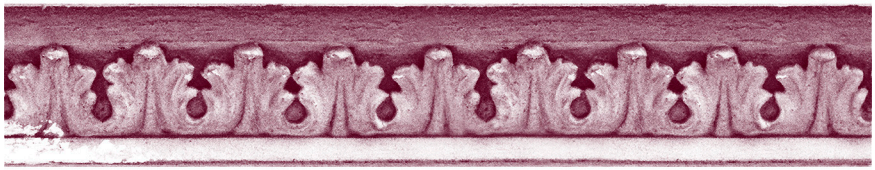
a a a a a a a a



a a a a a



a a a a a a a a a a



a a a a a a a a a

Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Inmueble Prat 872

Hilera dos
Inmueble Rancagua 129

Hilera tres
Ex Importadora Rose-Innes, Sotomayor 50

Hilera cuatro
Inmueble Prat 790

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



a b a b a b a b a



a b a b a b a

Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Ex Seguros Germania, O'Higgins 1234

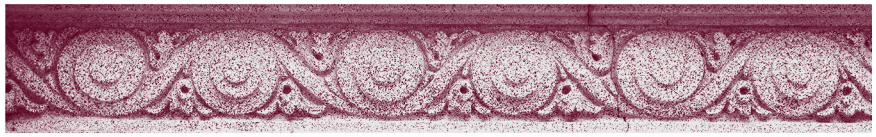
Hilera dos
Ex Hotel Royal, Esmeralda 1025-1087

Hilera tres
Inmueble Blanco Sur 1146

Hilera cuatro
Banco de Chile, Prat 698



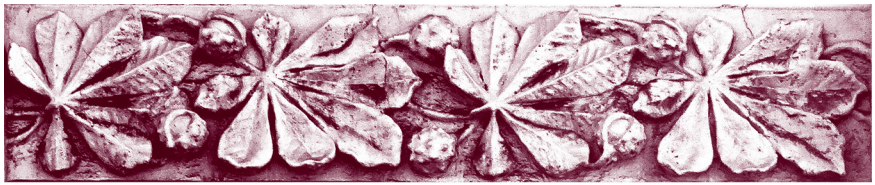
a b a b a b a b a



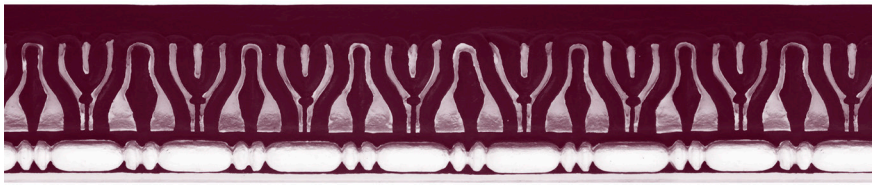
a b a b a b

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



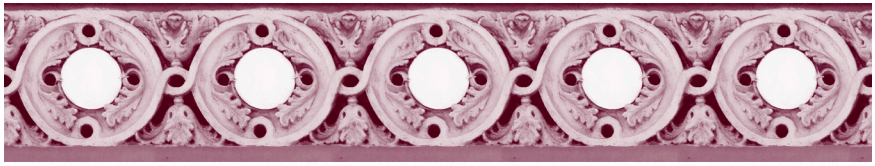
a b a b



b a b a b a b a b a b a b a b a



a b a b a b a



a b a b a b a b a

Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Importadora Winchester, Molina 308

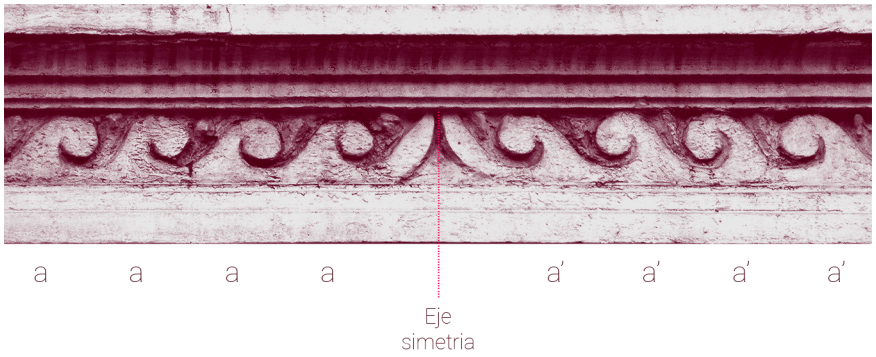
Hilera dos
Biblioteca Santiago Severin,
Plaza Simón Bolívar 1653

Hilera tres
Inmueble Victoria 2413

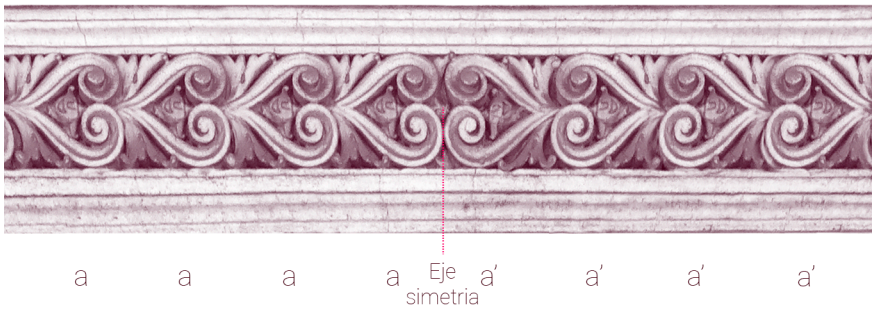
Hilera cuatro
Inmueble Victoria 2413

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.







Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Inmueble Condell 1551

Hilera dos
Inmueble Condell 1234

Hilera tres
Ex Importadora Rose-Innes,
Sotomayor 50

Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.



a b c c' b' a'



a b c b a b c b a

Orden desde la hilera superior:

Hilera uno
Bolsa de Valores, Prat 790

Hilera dos
Edificio Dacal, Blanco 1041

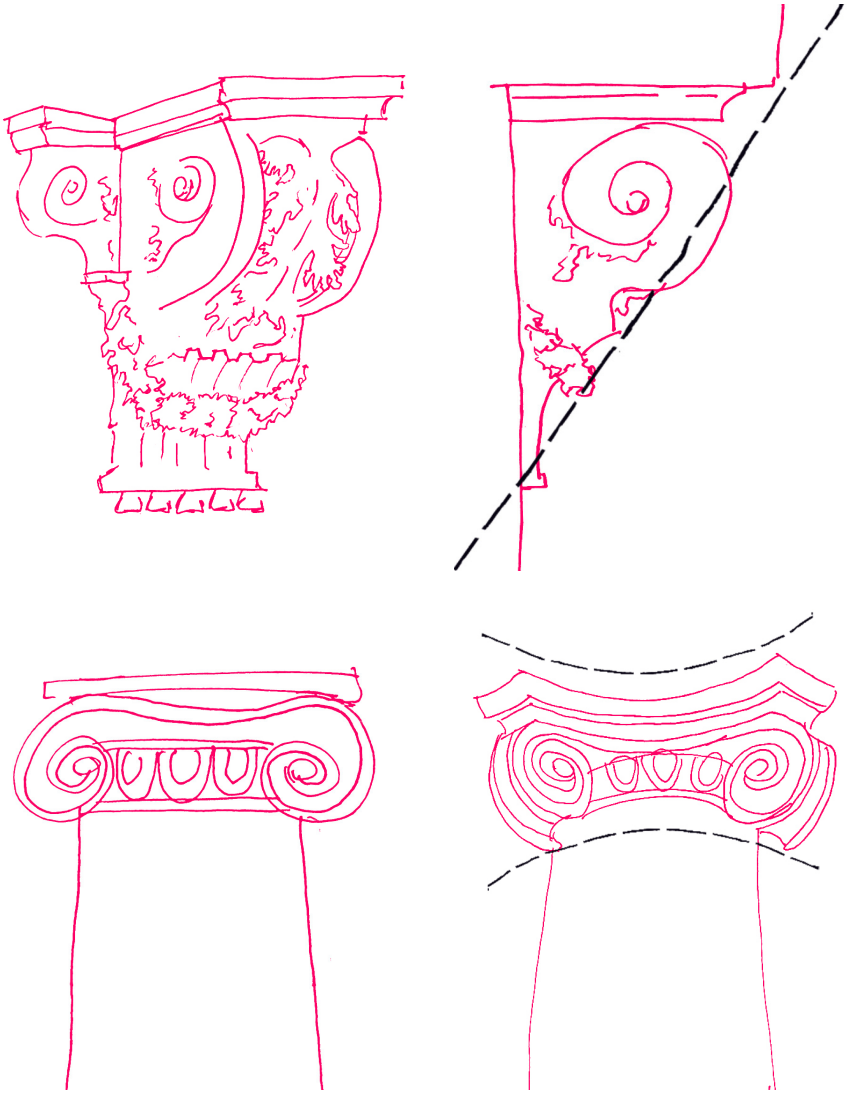
Fotografías registradas en el Plan de Valparaíso, con color modificado.

Elaboración propia.

SUJECIÓN

Los ornamentos textiles derivados de la sujeción, son los elementos que representan formalmente el fenómeno de la profundidad y el movimiento. Debido a las características estructurales que de ellas derivan (sostener), son las encargadas de señalar mediante la ornamentación la profundidad del plano de fachada. Tanto la ménsula como el capitel responden a un elemento morfológico diferente dentro de la arquitectura, pero ambos en esencia se encuentran vinculados a un fenómeno estético similar.

La ménsula es la pieza de carácter estructural encargada de sostener los voladizos, el contraste entre el elemento soportado y el plano horizontal de fachada dibuja una diagonal imaginaria observable desde una vista de perfil, evidenciando la profundidad entre los planos de la fachada por medio de la ornamentación. El capitel en cambio, es la culminación del pilar, encargada de transportar las cargas superiores hacia la columna, concentrando gran parte de la atención visual del elemento. Es por esto que su posición en altura



Esquema representando los fenómenos estéticos, de los elementos arquitectónicos: ménsula y capitel.

Elaboración propia.

refuerza el fenómeno estético del movimiento, donde a mayor altura, las líneas rectas que conforman el capitel se curvan, de manera que este efecto o ilusión visual refuerza las características naturales del fenómeno.

Para evidenciar este fenómeno, se escogió el ex Palacio de la Intendencia, al ser uno de los pocos casos en presentar una explanada lo suficientemente extensa, que permita evidenciar las distorsiones perceptivas del capitel, en la medida que uno se distancie del objeto. Con lo cual, respecto a las fotografías tomadas, si el ángulo generado entre la visión del espectador y el capitel, es relativamente menor a 20°, las líneas de distorsión del capitel son mínimas, expresando rasgos hieráticos, donde sus líneas rectas, "*se conservan en la lejanía con más fuerza aún que en la cercanía*" (Maino, 2018), mientras que al llegar a los 40° grados de inclinación, esta distorsión comienza a acrecentarse exponencialmente, donde el factor de altura del capitel, comienza a evidenciarse con una distorsión mayor en sus líneas. Es por lo tanto, que los factores en los cuales radica el fenómeno de la sujeción en capiteles, son por medio de las variables de altura,



Elemento arquitectónico que combina las formas de una ménsula con la función de un capitel, evidenciando propiedades comunes entre estos dos elementos.

Fotografía registrada en Avenida Pedro Montt 2056.


1
2
3
4
5
6

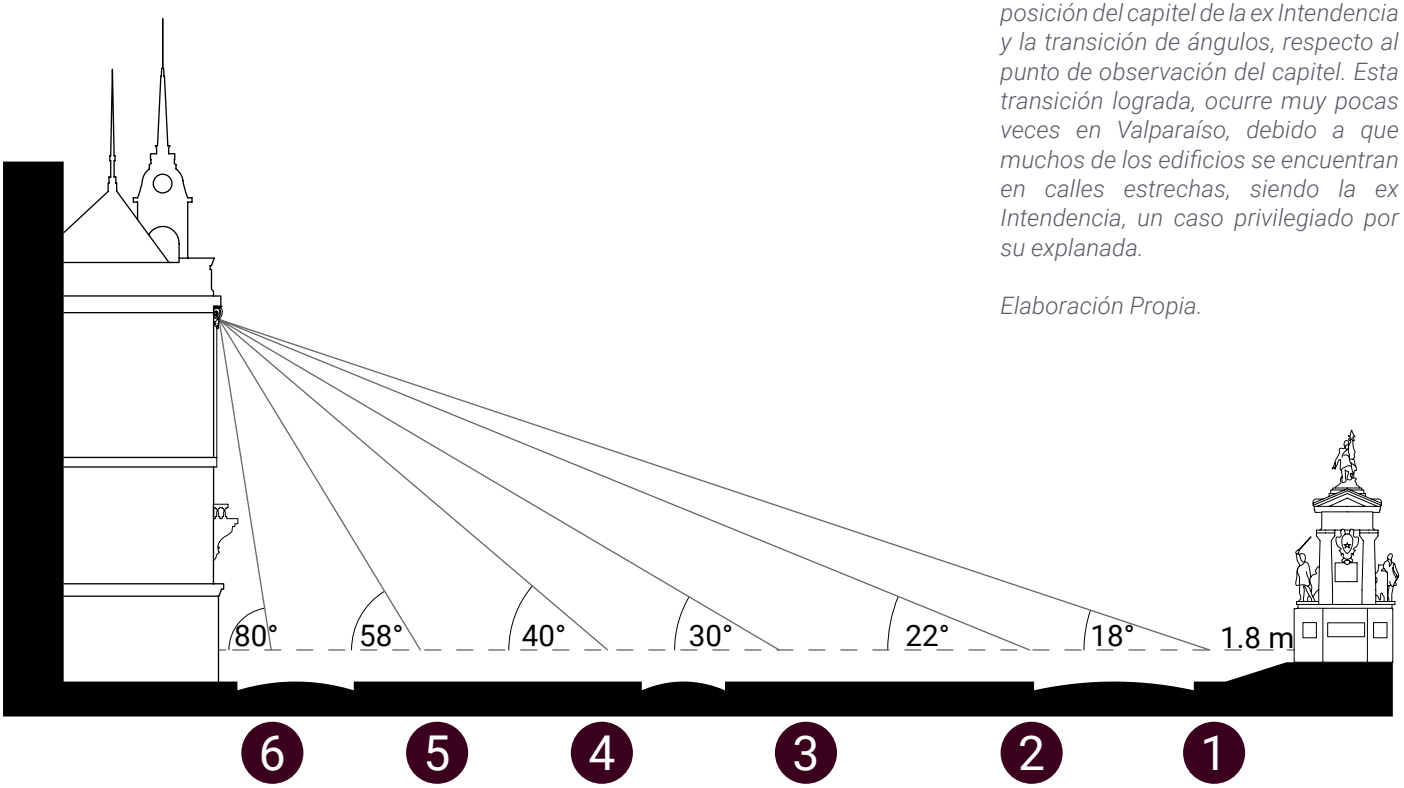
Página anterior:

Fotografías del capitel de la ex Intendencia, tomadas en distintas distancias, para apreciar la distorsión visual.

Página actual:

Corte esquemático, de la posición del capitel de la ex Intendencia y la transición de ángulos, respecto al punto de observación del capitel. Esta transición lograda, ocurre muy pocas veces en Valparaíso, debido a que muchos de los edificios se encuentran en calles estrechas, siendo la ex Intendencia, un caso privilegiado por su explanada.

Elaboración Propia.



respecto al suelo y la estrechez o amplitud de la calle, el cual mediará en la posibilidad de distanciarse para la comprensión completa del fenómeno.

Es debido a esto último, que los fenómenos estéticos de la sujeción se expresara con mayor gracia y voluptuosidad, a medida que la carga que esta deba soportar y equilibrar, sea mayor -asumiendo un debido sentido de la proporción- estas tendrán características robustas y voluminosas o en su defecto, en medida que soporten menos carga, éstas serán más planas. Es por esto que encontramos columnas y capiteles con características planas, llamadas pilastras; estas sin embargo, provienen de una función estructural, en la cual consiste en la *"cara sobresaliente de un pilar cuadrado, por sobre de la pared"* (Woolliscroft, 2016) esta, al estar oculta en el plano de fachada y no soportar elementos visibles desde la perspectiva exterior, logra que elementos como sus capiteles, no evidencian un sentido plástico, volviéndolas solemnes.

De las ménsulas, debido a sus características, existen

diversas variantes respecto a tamaños y funciones, de las cuales destacamos por ejemplo; los canecillos, con una función decorativa, al rematar las vigas y simular la sujeción de la cornisa, esta adquiere características rítmicas, que elevan el estatus de la composición. Un caso interesante a destacar son las ménsulas que propiamente tal, no reciben y ni simulan carga, por la cual adquieren características planas, sin duda con una intención más evocada a señalizar, debido a la falta del fenómeno derivado del "sujetar", que garantiza la voluptuosidad del ornamento.

AUTORIDAD Y ESCALA
LA RETÍCULA RÍTMICA

Los elementos mencionados anteriormente, como puntos, hileras y sujeciones, cuentan con un sistema por el cual se organizan dentro de la composición de la fachada. Este sistema es de un orden jerárquico, en el cual un elemento expresa una autoridad frente a los otros, por medio de una preeminencia de un determinado elemento formal por sobre el conjunto de los demás (Semper, 2013). Esto hace que mediante la relevancia de un determinado tipo de ornamento, el fenómeno estético que este representa, imprima esta característica en el estilo general de la fachada, haciendo que el edificio sea por ejemplo más simétrico, más proporcional, o más direccional.

Los ornamentos mutan dependiendo de la posición que se le otorgue dentro del sistema de fachada, por ejemplo, para los elementos devenidos del punto, formalmente crecen y adquieren cada vez mayor protagonismo en torno al centro de la composición o en la parte más elevada (Atlas: Mascarones jerarquizados, pg.

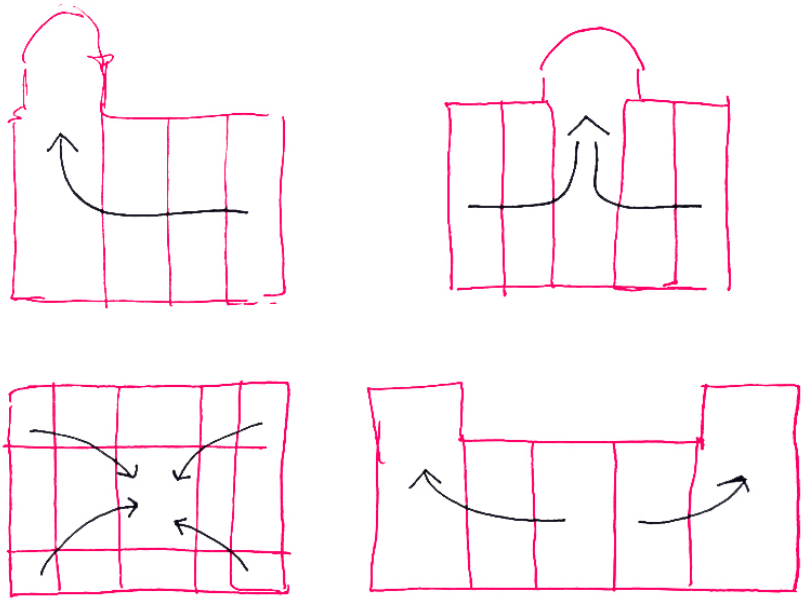
250-251), en forma de coronamiento, realzando la simetría de la composición. Las hileras también se manifiestan en este mismo estilo, donde la sumatoria de patrones, dan un mayor espesor a la hilera, por ejemplo con las cornisas, encontrando fácilmente la combinación entre una moldura de ova y dardo, dentículos, etc., remarcando el anillo superior del edificio; o para la base, en la cual se usan almohadillados, que en su espesor, otorga una característica telúrica y robusta al edificio, contrastando con el cielo. A la vez encontramos que en los ornamentos de sujeción, estos destacarán más cuando la solicitación estructural que se le adose sea mayor, por ejemplo mientras más estructura tenga que soportar la ménsula, esta deberá ser más robusta, por lo cual, muchos más llamativa, a la vez con la distinción entre un pilar y un pilastra, donde la cualidad plana de este último y la nula carga estructural, se demuestra en sus capiteles planos, carentes de movimiento.

Esta jerarquía es necesaria en arquitectura debido a que establece un sistema de relaciones escalares entre los ornamentos (Atlas: Materialización de la escala, pg. 252-253), ya que si una

estructura carece de un orden en una o más escalas, la percibimos como algo visualmente incoherente (Salingaros & Mehaffy, 2015). Es necesario contar con contrastes en la fachada, que se equilibren mutuamente, como si se tratara de una región con abundantes detalles, se necesitaría de un homólogo que lo contraste con un segmento menos ornamentado.

Por lo cual, la manera de encontrar las jerarquías dentro de la fachada es identificando la composición por la cual se estructura. Una composición, descrita por Francisco Pérez Dolz (1937) requiere de una "armadura interior", la cual suele estar compuesta por una serie de líneas -generalmente rectas- de carácter auxiliar, las cuales sirven de referencia para "identificar las situaciones ornamentales", formando una retícula.

Esas situaciones ornamentales, ocurren en los cruces de la retícula, la cual se vale de dos componentes. Una constructiva y la otra rítmica (Pérez, 1937); mientras que la primera, cumple con el objetivo de guiar y dar a la composición la solidez constructiva que

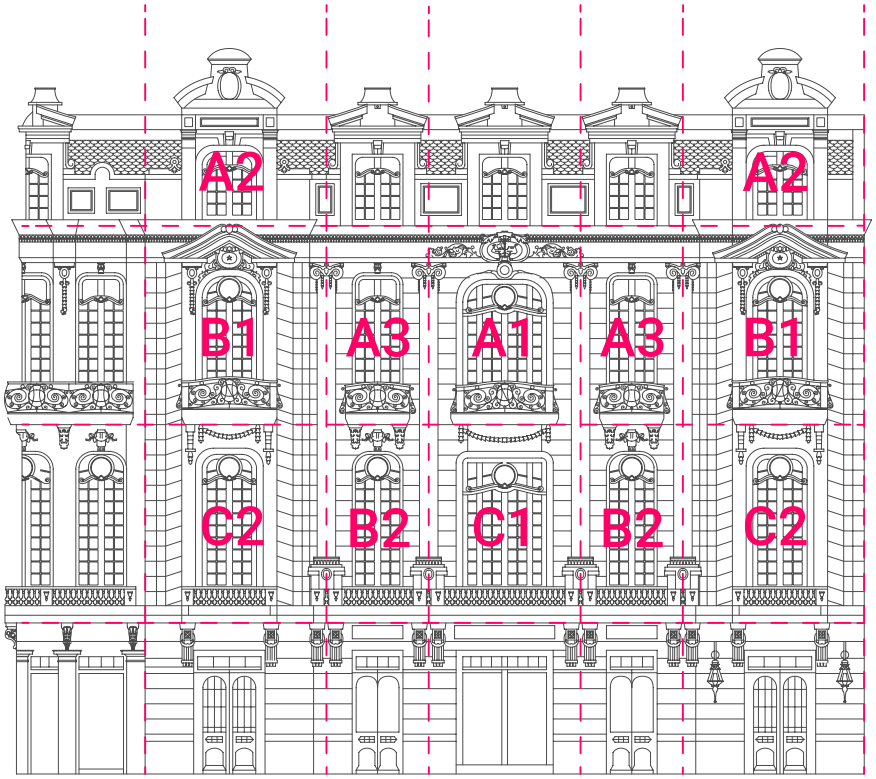


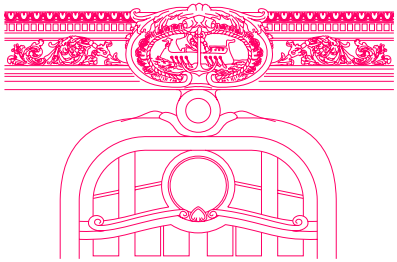
Ejemplo de retículas y un diagrama con su impronta jerárquica, divisadas en Valparaíso.

Elaboración Propia.

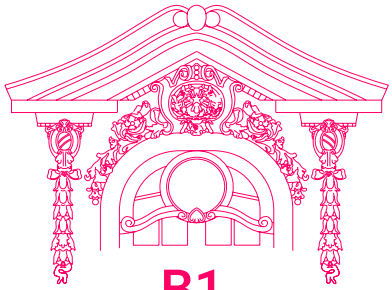
El Club Naval opera en la combinación de dos retículas contrastadas, una rítmica y la otra constructiva. La retícula constructiva, involucra la disposición de la tipología "edificio esquina", en la cual se jerarquiza el costado, aumentando su altura, sin embargo esto contrasta directamente con la homogeneidad de altura, propuesta por el edificio, evidenciando la impronta proporcional, al evocar la idea de un "bloque" o conjunto. Los ornamentos funcionan en tríos, que delimitan los espacios centrales de manera jerárquica (dos al costado y el principal al centro), evidenciando por medio de la retícula rítmica, la construcción de una centralidad, mediante la ornamentación

Elaboración propia.

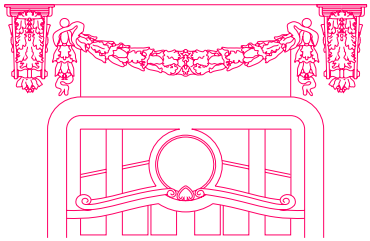




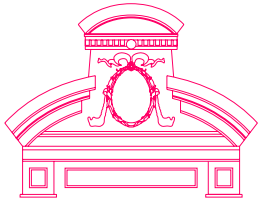
A1



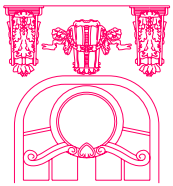
B1



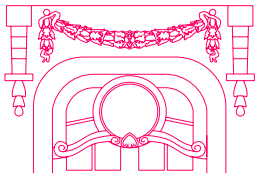
C1



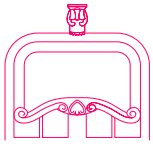
A2



B2



C2



A3

Tipología A: Un elemento simétrico sobre el vano.
Tipología B: Un elemento simétrico sobre el vano, más dos ménsulas a sus costados.
Tipología C: Una guirnalda sobre el vano, más dos ménsulas a sus costados.

Elaboración propia.

requiere, la retícula rítmica cumple la función de brindar ritmo a la composición.

Es por esto, que podemos significar a estas dos retículas en aplicaciones de la arquitectura directamente, donde la retícula constructiva, guardaría sentido con el sistema de ejes en planimetrías, los cuales demarcan los muros y vigas de la estructura. Mientras que la retícula rítmica, es la que la conforman las guías desprendidas de las ornamentaciones, evidenciado los sistemas simétricos y proporcionales del edificio, mediante la traza de guías en los diferentes tipos de ornamentos.

Los ornamentos textiles, son los elementos que nos permitirán identificar las retículas rítmicas, donde la posición del elemento y su cualificación individual, nos permiten atestiguar las variaciones en los cuadros inscritos dentro de la retícula ortogonal, donde más que un interés por la forma y medida del cuadrado, la importancia radica en la ley por la cual se gobierna la retícula (Maino, 2018), de ella misma, podemos desprender los diferentes fenómenos

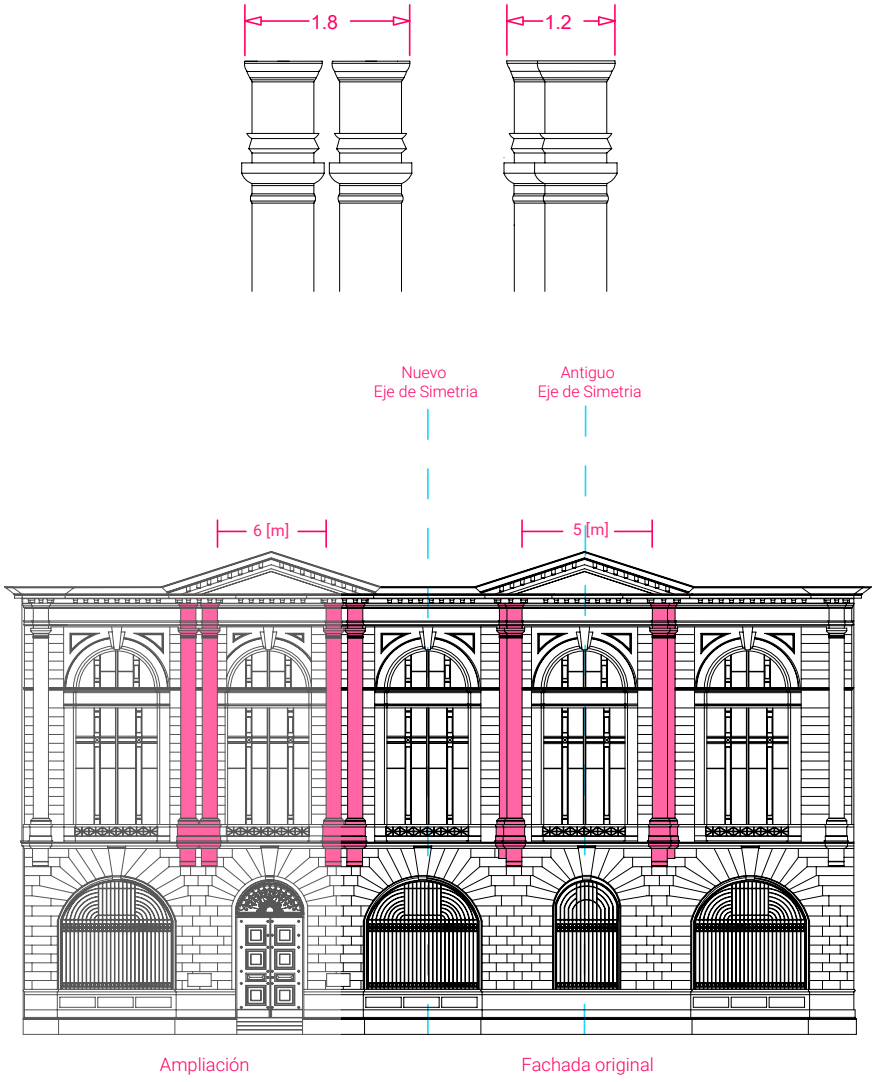
estéticos que involucran a la fachada.

Dentro de las retículas constructivas, podemos identificar una serie de patrones comunes que comparten los edificios. Estas características aluden principalmente a la naturaleza constructiva por la cual el edificio se jerarquiza. Estas retículas se pueden llegar a entremezclar, complejizando sus características, dando origen a un repertorio de retículas que sirven para organizar y situar los elementos de fachada, logrando una lógica constructiva esencial, para cualificar estéticamente un edificio.

Ejemplo de la importancia de una retícula, la tenemos con el ex Banco Alemán Transatlántico, donde por motivos de una ampliación en 1914, la retícula constructiva cambia, modificando el punto de acceso y adicionando un nuevo tímpano, con lo cual el eje de simetría se desplaza y se genera a través de un contraste entre los dos tímpanos. Sin embargo, esta retícula solo sería duplicada, mientras que la solución planteada ante este nuevo eje de simetría, sería la de modificar ligeramente la retícula rítmica, manteniendo el



Ex Banco Alemán Trasatlántico (1910). Museo Histórico Nacional.



Planimetría extraída desde:

Valparaíso. Guía de Arquitectura. Vol. 2: Valparaíso. Un itinerario de descubrimientos (2005). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, España / Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Chile.

Intervención propia

mismo lenguaje ornamental, utilizando los mismos motivos como rejas, molduras y pilastras, con la diferencia que la disposición de estos elementos cambia, en relación a la retícula rítmica original. Las pilastras en la disposición original, se encuentran yuxtapuestas, como una sola figura, mientras que para enfatizar el nuevo acceso de la ampliación, estas pilastras toman distancia entre sí, sacrificando la simetría y modulación del edificio para aumentar la autoridad del acceso. Es por esto que el edificio se le considera actualmente como manierista, debido a esta disposición libre entre modulaciones, siendo que en el pasado este edificio era una representación del historicismo neoclásico de finales del siglo XIX.

LOS ORÍGENES ESTÍLISTICOS
DE VALPARAÍSO



CAPITULO **2**

PUERTO INDEPENDIENTE

El casco histórico de Valparaíso, representa un ejemplo arquitectónico tanto nacional como mundial; entrando en la lista de sitios con interés patrimonial de la UNESCO; justificando su impronta al representar, "un ejemplo extraordinario de la herencia de la era industrial asociada con el comercio marítimo internacional de fines del siglo XIX y principios del XX." (Unesco, 2003) con lo cual la arquitectura y desarrollos estéticos, son el testimonio de la primera fase de la globalización de fines del siglo XIX, realizadas de una manera excepcional en Valparaíso, consagrándose en Chile y América del Sur.

La apertura del puerto comienza a gestarse con el nombramiento de Valparaíso como Antepuerto General del Pacifico, en 1820, a tres años de la declaración de independencia, otorgando así el derecho a las naves comerciales de cualquier nacionalidad a embarcar. Esto permite que para 1832, Valparaíso cuente con bodegas de almacenamiento de gran envergadura, sumada a una

Página Anterior.

Valparaíso y su consolidación como puerto comercial en el siglo XIX. En ella podemos ver la primera Bolsa de Comercio (1858), la cual antecedida por un jardín, da la entrada a la ciudad.

Thomas Jacques Somerscales (1842 - 1927) View Of The Port And Bay Of Valparaíso, Chile, 1883 (61,3 x 101,6 cm)

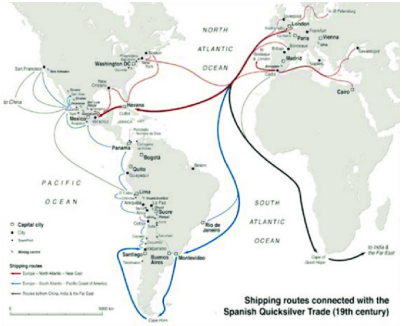


Figura 01
Rutas de navegación y flujos del comercio.

Fuente:
Platt, Tristan. (2016). Tiempo, movimiento, precios. Los caminos del azogue español de n.m.
Rothschild entre Almadén, Londres y potosí 1835-1848]

legislación mercantil económica notoria para los comerciantes extranjeros (Junta de Andalucía, 2005) logrando establecerse como un destino mercantil atractivo, siendo una escala obligada para los viajes provenientes del Océano Atlántico, al ser el primer puerto después del Cabo de Hornos (figura 1), logrando cuadruplicar su actividad comercial (Elgueta, 2020).

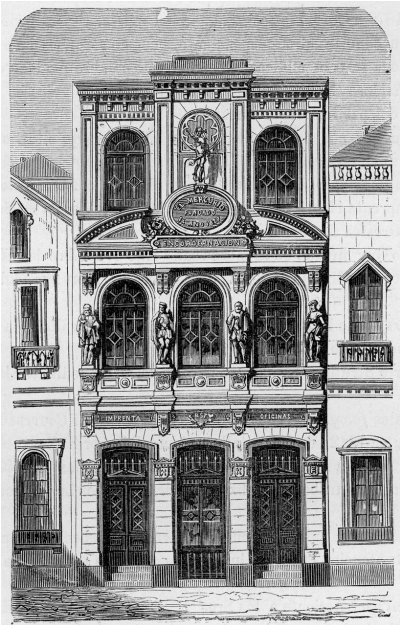
De esta manera, Valparaíso acogió toda esta nueva influencia cultural migrante en post de sacudir un estilo colonial, el cual recordaba tiempos pasados para el nuevo futuro que se aproximaba. Este camino estilístico encontró su acogida en el estilo neoclásico, alrededor del 1830, siendo un estilo de transición, entre los nuevos aires y el riguroso estilo colonial, al mantener un lenguaje austero y de líneas simples, adoptando ligeras aplicaciones ornamentales. Una de las primeras de esta serie de obras, es la diseñada por el norteamericano John Stevenson en 1831 para la Aduana de Valparaíso. la cual sería posteriormente remodelada por Juan Berg para ser transformada en Intendencia, el cual también diseñó la primera Bolsa de Comercio en 1857.

Esto se vio impulsado por la actitud por parte del gobierno de dar promoción a la llegada de arquitectos profesionales desde Europa a mediados del siglo XIX[1] además de las nuevas posibilidades materiales industrializadas se abrían paso, como planchas de calamina y hojalaterías decorativas, encargadas bajo catálogo (Junta de Andalucía, 2005) dieron origen a nuevos sistemas constructivos mixtos, como la Botica Unión (1851) pionera en el uso de un primer piso de albañilería y una estructura superior de tabiquería de madera, además de contar con capiteles jónicos recubiertos de metal estampado.

Un caso interesante de analizar es la de la obra del arquitecto Teodoro Burchard, primer arquitecto alemán en llegar a chile, donde la influencia estilística de la obra de Gottfried Semper, del cual compartía sus principios (Cáceres, 2007), es percibida en obras como la desaparecida Editorial del Mercurio de características ornamentales góticas pero con un tratamiento compositivo neoclásico.

1 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Arquitectura en Chile durante el siglo XIX. Memoria Chilena.

Mucha de esta arquitectura está sustentada en el auge industrial y comercial que impactó en la ciudad, con lo cual la gran mayoría de diseños se atenía a un primer piso evocado al comercio, mientras que los pisos superiores eran destinados a vivienda (Jiménez & Ferrada, 2006) con lo cual el desarrollo ornamental, se manifestaba en una primera planta marcada por grandes puertas de acceso, sin un uso excesivo de ornamentaciones, con la excepción de zócalos y almohadillados encargados de proporcionar y escalar el primer piso, mientras que en pisos superiores, la ornamentación se desarrollaba libremente hasta llegar a la cumbrera.



Imprenta del diario El Mercurio (1855 - 1867)

Tornero, Recaredo S. Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales. Biblioteca Nacional de Chile.

A continuación analizaremos cronológicamente, algunos de los edificios desaparecidos tras del terremoto de 1906, sin contar con el innumerable número de edificios no datados y desaparecidos, tras terremotos, incendios y derrumbes, que afectan a la ciudad en el tiempo. Sin embargo, estos edificios seleccionados, ayudan a trazar una línea canónica debido a su importancia arquitectónica y su impacto en la ciudad, con lo cual, la impronta estilística será evidenciada de una manera más clara. Casos de edificios existentes,

pero que soportaron al siniestro, como el Palacio Lyon, el ex Hotel Royal, la Botica Unión, entre otros, no serán descritas en esta sección, ya que serán tratados alrededor de la investigación, sin embargo destacamos la vanguardista estilística del Palacio Lyon, significando un referente ornamental para el periodo de fines del siglo XIX en Valparaíso.



Imagen Superior: Aduana de Valparaíso

En este grabado realizado por Alphonse Bichebois podemos observar la antigua aduana diseñada por John Stevenson (1831) más el torreón hecho por el artista Charles Wood (1835). Destaca la doble altura del edificio, controlada por unas ventanas verticales de gran altura que estilizan su dimensión.



Imagen Inferior: Palacio de la Intendencia de Valparaíso

En esta Fotografía de Felix Leblanc, podemos observar la primera intendencia, luego de la remodelación de la aduana diseñada por Stevenson, por Juan Berg (1851). Para esta remodelación se adosó un nuevo nivel, dando un aspecto más compacto, al sumar una nueva corrida de ventana.





Bolsa y Cámara Nacional de Comercio

Diseñada por Juan Berg en 1858. Ubicada a las espaldas del puerto y al frente de la Intendencia, al liberar su primer piso, enmarca un pórtico que invitaba al comerciante extranjero a inmiscuirse en la ciudad, y a la propia intendencia, enmarcando la vista al puerto y al mar, el orgullo de la ciudad.











Servicio de Correos

Edificio construido en 1868, por el arquitecto Manuel Aldunate Avaria. De estilo neoclásico, considerada de mal gusto y pretenciosa en la época (Chile Ilustrado, 1872). Este edifico a pesar de esto, y que su composición no resalte especialmente por su complejidad, los ornamentos del cordón superior, destacan por sus motivos patrios.

El ornamento al costado Izquierdo, representa un ancla, debido a la tradición marítima del puerto, mientras que al costado derecho, representa un caduceo, símbolo del comercio, los cuales convergen en el ornamento central, El escudo nacional, en los cuales convergen ambos símbolos, representando la labor del edifico, relacionándose internacionalmente, por el comercio marítimo, símbolo de un Chile independiente.



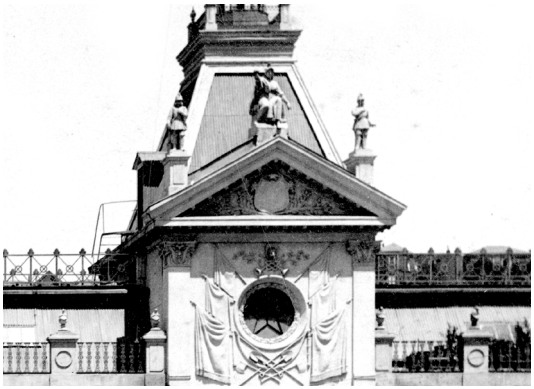




Imagen superior Izquierda: *2° compañia del Cuerpo de bomberos Germania de Valparaiso en 1880*

Cuartel General de Bomberos.

Construido en 1868 por Enrique Thiele, siendo el primer diseño para el edificio luego de las modificaciones tras el incendio en 1878, reduciendo su ornamentación.

Entre la ornamentación destacada, podemos encontrar capiteles de tipo jónico, los cuales le dan coherencia al estilo neoclásico del edificio. Sobre ellas descansa el friso decorado con cabezas de leones. Destaca el frontón con tímpano, con ornamentación de banderas, decorando la ventana circular con palas y hachas abajo de esta y en la parte superior dos cornetas, en referencia a las herramientas de uso de los bomberos. En la parte superior se encuentra 3 esculturas en alusión a los bomberos, reconocibles por el casco y chaquetón.



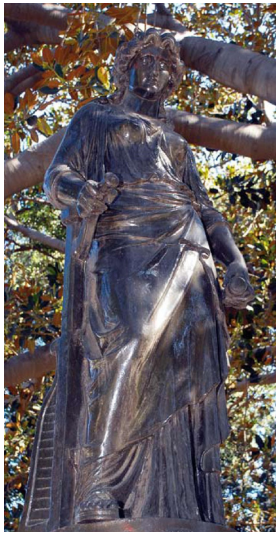


Teatro Victoria.

El segundo teatro construido en Valparaíso, ubicada al frente de la actual plaza Victoria, es una obra diseñada por el arquitecto Juan Eduardo Fehrmann en 1886. Este edificio inspirado en la Opera de Paris (1875) (Caceres, 2007) destaca al ser uno de los primeros edificios con ornamentación historicista en Valparaíso (Junto con el palacio Lyon, 1881) como los capiteles de orden compuesto, mascarones, guirnaldas, bustos adosados en la fachada., entre otras ornamentaciones destacables. Sin duda este edificio marcaría un antes y después, en la introducción de los nuevos aires estilístico que se avecinarían.








Imagenes a la izquierda: *Comercio*

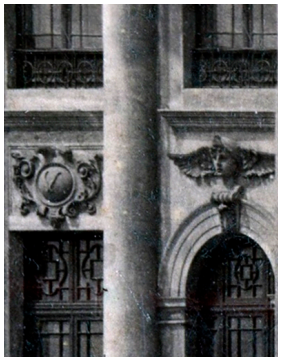
Imagenes al centro: *Navegación*

Imagenes a la derecha*: Agricultura*

Un legado que se mantiene en la actualidad son las tres de las cuatro esculturas originales, hechas a base de fierro fundido por el artista Mathurin Moreau, ubicadas actualmente en el Parque Italia. Cada una de estas estatuas femeninas, representaban una virtud.

Vistas desde la derecha a Izquierda, la primera personifica el comercio, sujetando en una mano un caduceo y en la otra una bolsa de monedas. La segunda persona representa la navegación, sosteniendo un catalejo y un timón con pala. La cuarta estatua a falta de la tercera que no se encuentra, tras el terremoto de 1906, representa a la agricultura por medio de un ramillete de trigo y un arado clásico.







Comandancia de Marina y Bolsa de comercio.

Edificio de la Comandancia de la Marina, en la cual residía también la Gobernación Marítima, el Resguardo y el departamento de Obras Fiscales, además de ubicarse temporalmente la Bolsa y Cámara de Comercio, era un edificio de suma importancia para Valparaíso, diseñado por el arquitecto Marcelo Dourgnon, (entre sus obras destacadas se encuentra el Museo Egipcio del Cairo) en 1887. Este edificio de características Neoclásicas, era conformado por dos cuerpos a los costados de dos plantas y uno central de tres, coronada por un tímpano y un torreón.

Una de las características principales de este edificio, es la orientación hacia el mar, al igual que el pórtico realizado por la antigua Bolsa de Valores dando la bienvenida a la ciudad por mar, lo haría este edificio por su detallada ornamentación de impronta marítima.







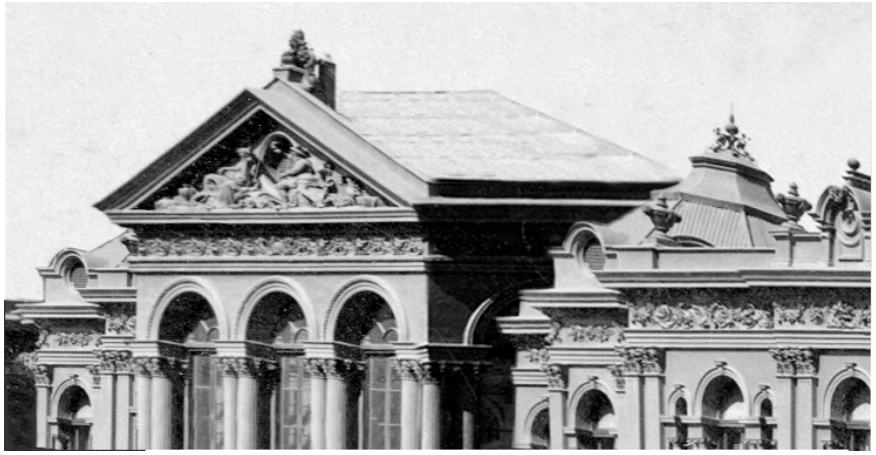


Un detalle interesante que podemos observar en la ornamentación de la ex Gobernación Marítima es el ornamento central del tímpano, el cual hace referencia a un escudo con una galera al centro. Este mismo detalle sería referenciado posteriormente en el ornamento central del Club Naval (1918)[1], siendo que la galera, no es un símbolo propiamente tal de la armada en Chile, sino más bien es un símbolo de su imaginario marítimo que quisieron preservar en el Club Naval.

Al ser el Club Naval, una obra realizada por el arquitecto Esteban O. Harrington podríamos presumir como este mismo ornamento, además de tomar rasgos del edificio de la gobernación marítima, mantiene una relación con el Hotel Reina Victoria donde recoge el sentido horizontal del motivo principal, además de la decoración floral que presenta a sus costados.



1 Como podemos ver en la imagen el ex palacio De Cars, actual Club Naval, adquirido por el círculo naval en 1917. Para su remodelación, se conservó la estructura original, cambiando el sistema ornamental de la fachada. Por ende contamos a 1918 y no antes para referenciar esta ornamentación (ya que la estructura del palacio De Cars es posterior a 1906).



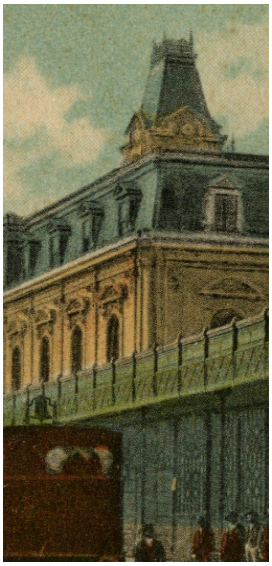


Palacio Juana Ross

Proyectado por el arquitecto Juan Eduardo Fehrman en 1888, era un palacio de grandes dimensiones, caracterizada por una arquitectura rica en ornamentación, la cual destaca en su compleja hilera superior, sus capiteles de orden corintio, que siguen el mismo lineamiento ornamental, rematando en el tímpano, donde se destaca una composición en bajo relieve, en torno a una ventana circular, por un hombre y una mujer recostada a la izquierda.











Estación Bellavista

Construida en 1893, es un edificio de dos niveles más una mansarda a los costados y al centro elevándose a 3 pisos más una torre con reloj al centro. De características neoclásicas, utiliza una amplia variedad de ornamentaciones, destacando los leones ubicados en las esquinas de la techumbre y la evolución escalar de sus ornamentaciones al llegar al centro, jerarquizando la composición.

Una de su características es el parecido que guarda con la obra realizada posteriormente por E.O.F. Harrington en el Hotel Reina Victoria, siendo ambos casos edificios esbeltos, con una composición regular y con una mansarda muy similar en los marcos de ventana, de características similares.

LOS MATERIALES DE LA ORNAMENTACIÓN

Como hemos visto, la apertura de Chile al mundo como nación independiente, promovió la llegada de arquitectos provenientes del resto de Europa, donde el registro de sus obras nos permite entender las transformaciones estéticas a través del tiempo. Ejemplo de ello, lo evidenciamos en el solemne neoclásico de Juan Berg, y la preferencia por el uso de pilastras de madera; a la obra de Juan Eduardo Fehrman, en la cual sus obras explotaban el aspecto ornamental, debido al Historicismo que se consolidaba en Valparaíso.

Sin embargo, un factor con el cual podemos identificar la consagración de la ornamentación en el puerto, es identificando el surgimiento de las industrias locales. La llegada de artesanos provenientes del extranjero, ayudaron a mejorar las construcciones en general, destacando casos como los “estucadores y yeseros catalanes e italianos, herreros expertos en herrajes artísticos, carpinteros y constructores en general” (Perez de Arce, 2011) quienes para nuestro caso específico, permitieron reducir los costos

asociados al transporte de piezas ornamentales, al poder fabricarlas en la misma ciudad, masificando su uso y renovando el panorama estético, asociado a un rígido repertorio neoclásico/colonial por el cual Valparaíso pretendía sacudirse.

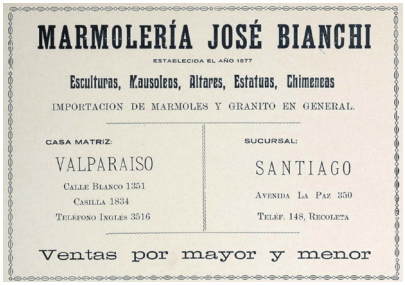
El impacto de la colonia italiana fue vital en Valparaíso para impulsar estas técnicas a un muy buen nivel. Una de las primeras persona en llegar a Chile con los conocimientos técnicos en esculturas, es José Bianchi, el cual llega a Valparaíso en 1877, llegó a contar con dos locales en Valparaíso y una sucursal en Santiago, importando mármol y granito, abastecido por diversas canteras italianas y contando con una propia[1].

El trabajo de Bianchi estaba principalmente relacionado a las obras en mármol, en la cual dentro de sus trabajos publicados como en publicidades en revistas, dejaban clara su preferencia por este material, sin embargo la implicación con el yeso y las ornamentaciones para fachadas es desconocida. Un ejemplo lo encontramos en una entrevista realizada al hijo de José Bianchi, encargado de la

1 Pellegrini. A., & Aprile. J. (1926) El censo comercial industrial de la colonia italiana en Chile. Biblioteca Nacional de Chile.

sucursal en Santiago, para la revista Arte y Arquitectura, en la cual se le preguntó por sus trabajos que realizaban con más frecuencia, contestando; “Esculturas, mausoleos, altares, estatuas, chimeneas, pisos y cualquier trabajo que se relacione con nuestro ramo”[2], este discurso es el mismo que el utilizado en sus afiches[3], en la sección de avisos[2], dejando abierta la pregunta sobre la materialidad o si sus esculturas también se destinaban para fachadas.

2 Arquitectura y arte decorativo: año 1, número 5, mayo de 1929, Biblioteca Nacional de Chile.



3 Propaganda de la Marmolería José Bianchi, Arquitectura y arte decorativo: año 1, número 2, febrero de 1929. Biblioteca Nacional de Chile.

Tambien publicado en; Arquitectura y arte decorativo: año 1, número 5, mayo de 1929.

Esto nos lleva a observar en la fotografía de la fachada de la casa matriz del taller de José Bianchi (figura 1), donde se anuncian los trabajos de marmolería en primer lugar, y debajo de este, las decoraciones de estuco, cemento y yeso para fachadas y salones interiores. Con esto podemos suponer como las industrias relacionadas con el mármol, también podían relacionarse con la yesería, como la marmolería de Carmelo Faggioni, fundada diez años después que la de Bianchi, en la cual también contaba con manufacturación en yeso[1]. Otra de las suposiciones respecto a esto, es la falta de información respecto a las técnicas de estucados y esculturas en yeso, en anuncios de propagadas y entrevistas por

parte de Bianchi, esto es posiblemente, a la baja consideración de este material, frente a la elegancia del mármol y sus derivaciones.

La influencia de esta técnica es notable para plasmar los ideales de cambios estéticos, de el rígido repertorio neoclásico, donde obras como, la Imprenta del diario el Mercurio (1855-1867), el Palacio Lyon (1881), el Teatro Victoria (1886), La Primera Gobernación Marítima (1890) o el Ex Hotel Royal (1897) consolidan esta transformación estética, en las cuales las ornamentaciones de yeso son fundamentales, al poseer la plasticidad material que logró ampliar el imaginario ornamental, aportando capiteles decorados, mascarones, guirnaldas, propias del movimiento romanticista llegado desde Europa a Valparaíso.

Para las ornamentaciones de estos edificios, es difícil de saber si estas fueron manufacturadas en el exterior, o realizándolas en Valparaíso por alguna industria local. Sin embargo al comparar las ornamentaciones del edificio Ex Hotel Royal (1897) y el de El Mercurio (1899) podemos encontrar un ornamento con forma de león que se



Figura 2

Fachada de la casa matriz en Valparaíso de la marmolería Bianchi, podemos observar la siguiente inscripción en la fachada: Marmolería - José Bianchi - Construyen mausoleo en mármol, granito y piedra del país - Altares, monumentos, chimeneas, gradas, pisos - Decoraciones de estuco, cemento, yeso en fachadas y salones - Se hacen planos y presupuestos

Pellegrini. A., & Aprile. J. (1926) El censo comercial industrial de la colonia italiana en Chile. Biblioteca Nacional de Chile.



Ex Hotel Royal

E.O.F. Harrington (1897)



Diario El Mercurio

Carlos Barroilhet (1901)



Edificio Consistorial de Valparaíso

(1900)



Ex Teatro Velarde

Spartaco Strappa (1931)

repite; al ser solo parte de un detalle dentro de la composición de características únicas (que no encontramos repetida en otro edificio) podemos suponer que este fuera un molde compartido por la misma industria local encargada de la ornamentación, posiblemente la más consolidada, cual fuera la de José Bianchi (Fundada en 1877).

Los casos de réplicas de ornamentos entre edificios son mínimas, destacando la creatividad de los artesanos que manejaban su técnica con maestría. Un caso a destacar es el también coincidentemente, león del Palacio Consistorial (1900), este, de una expresión más amenazante, es retomado en la fachada del ecléctico Ex Teatro Velarde (1931), el cual además de recuperar este ornamento en una nueva materialidad, el edificio se vale de ornamentos en yeso y hormigón, contraponiéndose a las tendencias estilísticas del periodo.

Este material fue ampliamente usado para los revestimientos exteriores, siendo que este era “susceptibles a daños constantes, sumado a los riesgos potenciales de degradación, el desconocimiento y la falta de valoración” (Castro, 2018) sin embargo el uso de este

material contaba con técnicas que lo protegían de la humedad ambiental y el agua, justamente, en los resultados extraídos a partir de la restauración del ex Hotel Royal (1897)[4] sus piezas contaban con capas hidrorepelentes, impregnadas después del endurecimiento del yeso, evidenciando su buena hechura, al poder apreciarlas hasta el día de hoy. Sin embargo este material tendería a desaparecer y ser reemplazado por materiales como el hormigón, debido a su mejor respuesta en intemperie, mientras que la llegada del metal estampado, de carácter mucho más ligero que la pesada masa de yeso, la equiparo como solución material.



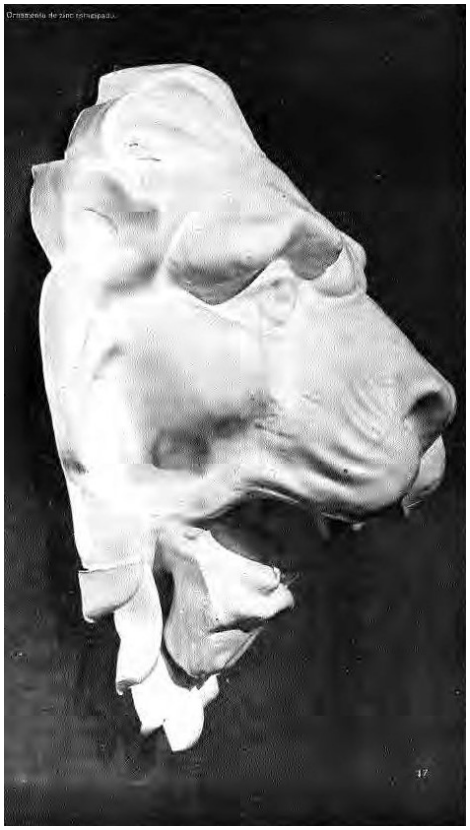
4 Investigación enmarcada dentro del "Primer encuentro para el rescate de técnicas tradicionales para la restauración de elementos ornamentales". Fondart regional Valparaíso 2020. @tecnicas_tradicionales_chile.

El metal estampado es una técnica pionera en Valparaíso, que al igual que en las marmolerías italianas, estas fueron posible gracias a los inmigrantes extranjeros. Para este caso, la llegada de un grupo de hermanos desde Suiza, de apellido Gredig, inauguraron un taller en 1905 especializado en trabajos de hojalatería y en especial de ornamentación estampada en metal, consistiendo en un "moldeado de delgadas láminas de metal a presión y en serie"(Gredig, 1985).

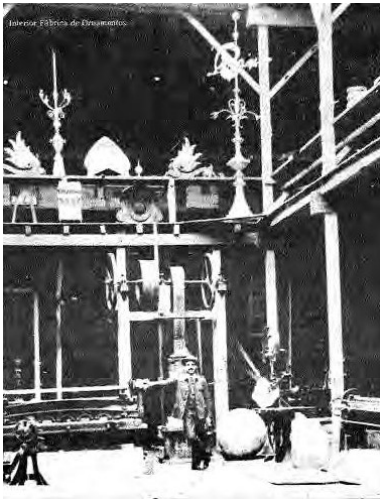
Este proceso es descrito por Gredig por medio de dos etapas, inicialmente se parte con una iteración de modelos de arcilla para decidir el diseño final, con el cual se escalaba en tamaño real, para ser modelados finalmente en su forma negativa. Encontrando un proceso similar al del yeso, mientras el yeso fresco es vaciado en un negativo, en el estampado se deforma la superficie, estampando de forma negativa.

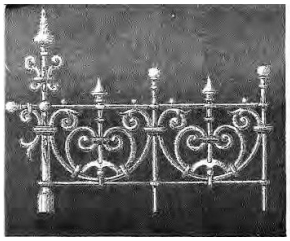
Los metales con los que se trabajaban eran dos; el fierro galvanizado se utiliza en revestimientos exteriores e interiores, de características más económicas, estas servían para estampar texturas (Atlas: Metal estampado y sus texturas, pg. 258-259), en las cuales para formas más complejas como mascarones y figuras con curvaturas complejas, se utilizaba zinc puro, de características mucho más dúctiles (Gredig, 1985).

Esta ornamentación la podemos ver en obras como la ex Intendencia, donde se aplicó un variado repertorio de ornamentos, o en la bolsa de valores en su hilera superior con un patrón floral.











Mediante estas fotografías podemos ver la complejidad en el detalle de estos ornamentos, en la cual no solo se limitaba a un trabajo de enrejados y patrones estampados en láminas de zinc, sino también en detalles de mascarones y ornamentos de gran escala.

Fotografías extraídas del artículo de Alfredo Gredig, El ornamento estampado en la Arquitectura (1985).

Estos ejemplos son justamente edificios que vaticinaban un cambio estético, al estar enmarcados dentro del centenario y ser símbolos de la reconstrucción. Esta ornamentación por lo tanto fue vista como un ejemplo de una innovación tecnológica/estética, debido a la fineza en sus detalles y sobre todo, el poco riesgo estructural por su menor peso, respecto a las ornamentaciones en yeso o cemento.

TERREMOTO DE 1906
Y LAS NUEVAS TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS

Uno de los sucesos que cambiaría radicalmente el panorama arquitectónico porteño es sin duda el terremoto del 16 de agosto de 1906, por un movimiento de cuatro minutos, y uno posterior de un minuto, de mayor intensidad, dejando la ciudad en ruinas y un saldo de tres mil muertos (Junta de Andalucía, 2005).

Hormidas Henríquez, Ingeniero Civil en un artículo para el diario Unión, en 1906 meses después del siniestro. En ella advierte la dependencia exclusiva en la construcción con ladrillo cocido, siendo un material no recomendable para países sísmicos, además de la falta de calidad y rigurosidad en el material y la construcción por parte de los albañiles. Henríquez sugiere que las tecnologías del hormigón armado y el acero dieron resultados positivos en el terremoto de San Francisco, de características homólogas, fomentando su uso por sobre las construcciones de albañilería y tabiquería.

Las pocas construcciones que se mantuvieron en pie, y que se mantienen hasta el día de hoy, son edificios como el Palacio Lyon (1881), el Ex Hotel Royal (1897) o el edificio Consistorial (1900) los cuales comparten un sistema mixto similar. Este sistema, compuesto por una base de albañilería y una estructura superior en madera, fue producto de la innovación norteamericana, al industrializar y dimensionar las escuadras de las maderas.

Esto permitió la consolidación de este sistema luego del terremoto. Sin embargo este sistema al generar una discontinuidad material, entre la albañilería y la tabiquería, resulta ser un sistema deficiente para resistir sismos[1], pero que debido a su moderado costo y la posibilidad de emplear mano de obra no calificada (al ya no depender de uniones carpinteras, sino de clavos de acero), facilitó la popularización este sistema constructivo, contabilizando luego del terremoto, más de doscientos edificios en ejecución (Junta de Andalucía, 2005) donde la mayoría de los datados en el sector del plan de Valparaíso, pertenecían a este sistema constructivo. Sin embargo, paulatinamente, fueron introducidas nuevas técnicas constructivas

1 En cuanto al carácter del edificio, los que más han sufrido son los de albañilería. Sin exageraciones puede decirse que el desastre de la albañilería ha sido completo (...) creemos, pues, que la albañilería, aunque sea bien hecha, no es apropiada en países sujetos a esta clase de fenómenos.

Hormidas Henríquez (1906), Valparaíso bajo su aspecto constructivo. Diario La Unión 1906/12/20

Este sistema se adaptaría a las cualidades sísmicas luego de la promulgación de la primera Ordenanza de Construcciones en 1929 tras el terremoto de 1924 en Talca, donde se exige el uso de albañilerías reforzadas (Aguirre, 2004).

traídas desde el extranjero, como las estructuras prefabricadas en acero, y el revolucionario hormigón armado, consiguiendo nuevas posibilidades de estructuración resistente.

Las construcciones en hormigón armado destacan por su capacidad de soportar grandes cargas, al combinar las propiedades mecánicas del acero y el hormigón, en el cual se construye una estructura a base de barras de acero (enfierradura) la cual son embebidas de tal manera en el hormigón, que ambos materiales actúan conjuntamente para resistir los esfuerzos (Ching, 2015) Para Semper, por ejemplo, el tratamiento de un material guarda una técnica o tratamiento característico, por lo cual podemos interpretar en base a esto, como el hormigón armado surge en la sumatoria de dos técnicas desprendidas de los materiales, donde el hormigón , como la piedra (lo másico) y las barras de acero, como la madera (el entramado). La piedra se articula en base al apilamiento de material, en compresión y la madera se articula en base a un entramado, en tracción; con lo cual podemos ver como ambos elementos en sumatoria, dan origen a un material plástico, que logra desplegarse

tanto en altura como en voladizos, además de alcanzar formas complejas, como curvas y cúpulas con mayor facilidad.

Esto lo podemos ver edificios como la Bolsa de Valores (1915) la cual expresa el símbolo de la reconstrucción en un moderno edificio de cinco pisos, que servirá como enclave del comercio internacional, o el lujoso Ex Banco Anglo Sudamericano (1922) donde su innovadora modulación se combinaba con un delicado tratamiento ornamental. El predominio del hormigón armado se consolidaba en edificios como el Reloj Turri (1924) que darían paso a una serie de edificios hechos en hormigón armado con fachadas ornamentales. Por otra parte, los sistemas prefabricados en acero se manifestaron en Valparaíso por medio del edificio para la fábrica Hucke (1908) y el Mercado Cardonal (1912) evidenciando la estructural en la fachada y otorgándole un valor estético a la modulación de cuadrados y diagonales de las vigas.



Mercado El Cardonal de Valparaíso, 1980. Carlos López.

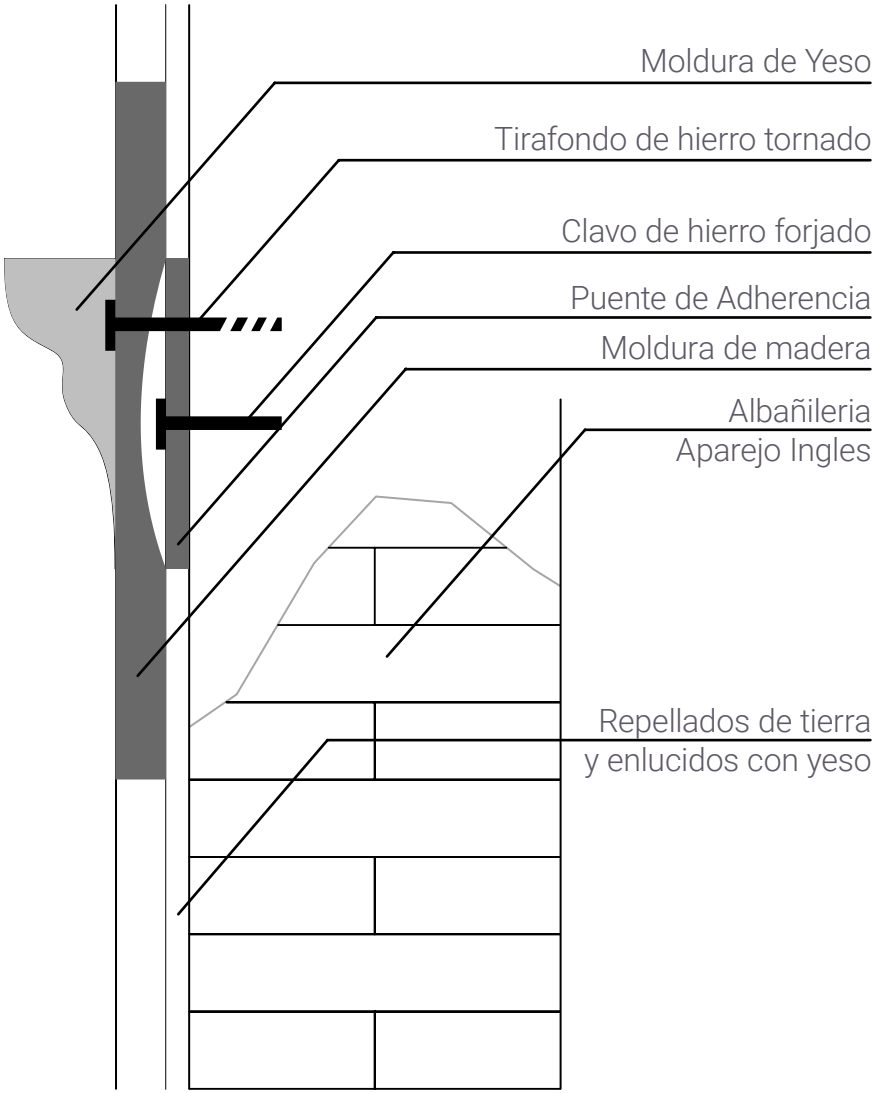
Una situación que sirvió como antecedente es la fatalidad producida por el desprendimiento de ornamentos de fachada,

ejemplificada por la destrucción del teatro de la Victoria, siendo que Hormidas Henríquez la describe como una "albañilería excelente" bien robustecida por nervios de acero", pero en el acusado vuelo de las cornisas, por sobre el plano de fachada, hacia desplazar el centro de gravedad del edificio, por lo cual "hizo que aquellos grandes bloques cayeran sobre el resto de la construcción y la destrozaran por completo" relatando como en el pavimento, se apreciaban hundimientos debido a la fuerza de las cornisas al caer.

Sin embargo las conclusiones emanadas por parte del State Board of Architects[2], tras el terremoto de San francisco, mantenía que no se debían de privar el uso de cornisas y decoraciones, sino que los elementos "convenientemente amarrados y construidos" fueron los que resistieron al sismo. Con lo cual Henríquez concluye que la solución radica "en amarrar bien las cornisas y no desplazar demasiado los centros de gravedad o mejor en hacerlas metálicas"

2 Citadas por Hormidas Henríquez en su artículo

Estos cambios fueron aplicadas paulatinamente como hemos visto en el uso de estructuras de hormigón armado y refuerzos de



Escantillon de unión de moldura de yeso con muro de mampostería, detalle interior del ex Hotel Royal. El amarre está compuesto por dos corridas de anclajes de hierro con el muro de mampostería y una estructura auxiliar de madera que media entre el yeso y la arcilla.

Elaboración propia. Realizada bajo la descripción hecha en la página @tecnicas_tradicionales_chile.

acero, los cuales aseguraban un comportamiento sísmico ejemplar para esos años, consolidándose con edificios en altura como el Reloj Turri (1924) o la ex Caja Nacional de Ahorros (1925), las cuales aun respondiendo a un lenguaje ornamental en sus fachadas, estas ya no dependían del yeso para sus molduras, utilizando el propio hormigón como material o al liviano metal estampado, el cual se volvió un versátil material de preferencia, frente a las esculturas en yeso.



Teatro de la Victoria en ruinas tras el terremoto de 1906



Los escombros tras el terremoto, en la cual observamos ornamentos que se desprendieron de la fachada.

Postales, HARDY MENELAUS & CIA. ,Valparaíso y Santiago

EL CAPITEL JÓNICO
EL ECLECTICISMO ORNAMENTAL

Luego del terremoto de 1906, la manera de enfrentar el estilo arquitectónico en las obras no se detuvo, surgiendo una generación de edificios post terremotos, constatando más de doscientos edificios en ejecución para el año siguiente (Junta de Andalucía, 2005) en las cuales se sigue una continuación estilísticas derivada de las obras neoclásicas e historicistas de mediados de siglo XIX,

Estas nuevas tendencias estilísticas que llegaban a Valparaíso, eran procedentes de una recuperación en parte de los orígenes clásicos de la arquitectura, devenida por un auge de descubrimientos arquitectónicos como las reconstrucciones de Nínive de Austen Layard[1] o los orígenes policromáticos de los templos griegos de Jacques Hittorff[2], impulsando a los arquitectos a revivir estilos del pasado, dando origen a reinterpretaciones como el neorrenacentismo, neobarroco o el neogótico, donde estas influencias estéticas derivaron en una mezcolanza estilística, que dio

1 LAYAR. A., (1882) Nineveh and Babylon

2 HITTORFF. J., (1851) L'architecture polychrome chez les Grecs

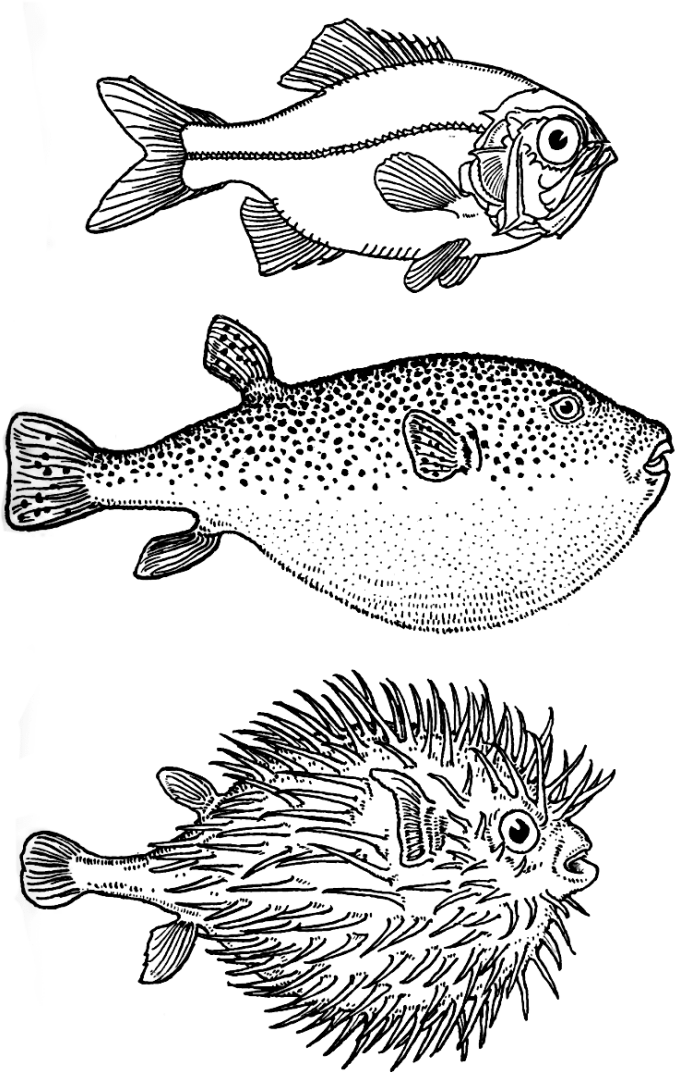


Imagen tratada

Imagen Fuente:
The principles of design, G. Woolliscroft, 2016

origen a un eclecticismo estético, donde encontramos casos como la del inmueble en Av. Argentina 825 la cual combina una estructura neoclásica en sus proporciones, pero utilizando ornamentación neobarroca, o el Inmueble de Av. Pedro Montt 2018-2026 (Atlas: La texturización del arabesco, pg. 254-255), la cual se vale de un lenguaje ecléctico, donde en el tramo superior, es ornamentada por un patrón arabesco; sumado al tratamiento plástico en los balcones y ménsulas, la cuales se curvan y se funden en el material con gran naturalidad, guardando sentido con las influencias barrocas.

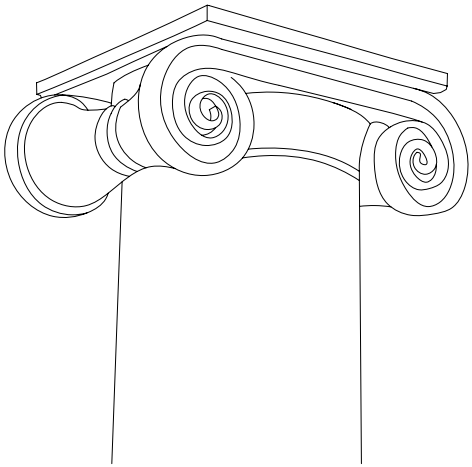
Este eclecticismo estético en Valparaíso se caracteriza por su singularidad entre edificios, siendo heterogéneos, sin embargo se logra percibir una idea de conjunto entre ellos (Jiménez & Ferrada, 2006). Esto sin duda es símbolo de que la ciudad mantenía un estilo compartido, en la cual presenta al conjunto, sometido bajo "una unidad estilística que las hace reconocibles en cuanto a partes de un todo armónico, homogéneo" (Peres, 1937). Un factor para que esto se lograra, es la utilización de un repertorio de elementos y proporciones compartidas entre ellas[3], encontrando ornamentos como puntos,

3 Mencionados en el capítulo "Textil, el primer revestimiento", pg. 62-69

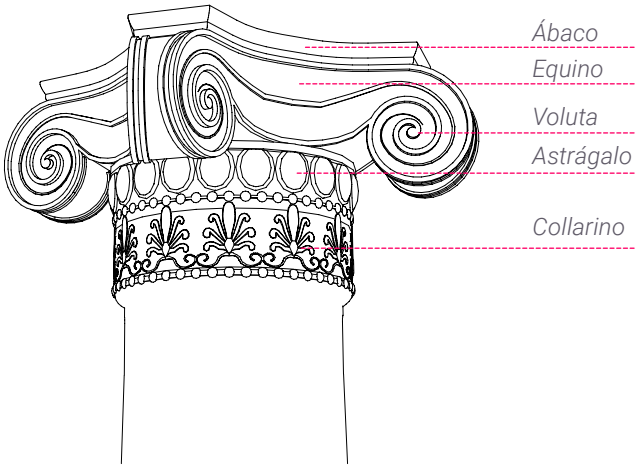
hileras y sujeciones, las cuales forjaron un patrón común en describir la estética ecléctica local, sin embargo, el ornamento que mejor encarna el carácter del edificio, es el capitel, considerado como el rasgo más distintivo de las órdenes clásicas, por medio de una proporción armoniosa y enriquecimiento de sus partes (Woolliscroft, 2016).

Estos ornamentos se subdividen en cinco clases diferentes; dóricas, jónicas y corintias, toscano y compuesto, en donde la propia ornamentación del capitel puede indicarnos el estilo general del edificio. Sin embargo en Valparaíso encontramos al capitel jónico como el capitel más registrado, vistos mayoritariamente en las calles Prat y Esmeralda, donde su estilo se ajusta a la impronta bancaria y comercial del sector.

El capitel jónico por medio de sus geometrías aporta elegancia, al concebir al movimiento como fundamento estético, dibujando curvaturas naturales en un ornamento estructural. Dentro de sus elementos básicos, podemos identificar las volutas como el



Capitel Jónico



Capitel Jónico Moderno

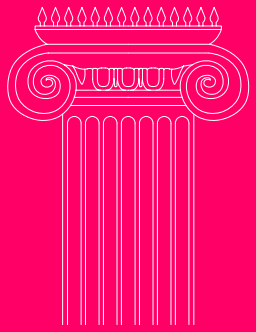
elemento más característico, de ellas se originan y caen festones con motivos vegetales. Este capitel es rodeado regularmente por dos hileras; el astrágalo, que en la mayoría de los casos se utiliza un patrón de ova y dardo, y un collarín que media la unión entre el fuste y el astrágalo.

Gracias a esta estructura tan detallada que entrega el capitel jónico, fue posible realizar combinaciones en los patrones que permiten una gran posibilidad de ornamentación, dependiendo de las características del edificio. Por lo cual si trazamos el origen del primer capitel, nos referimos al capitel de la botica Unión (1851) en la cual, el neoclásico era el estilo de preferencia, caracterizado por su poca profundidad entre planos y la seriedad estilística, que contribuyeron al uso de pilastras. Los cuales representan un pilar plano, que también se traduce en capiteles con poca profundidad de fachada similar a su edificio vecino, el Café Riquet, construido 10 años después, donde sus capiteles expresan una ligera separación de las volutas de plano y de una geometrización del ornamento advirtiendo el cambio estilístico que posteriormente vendría. Con

Página anterior.

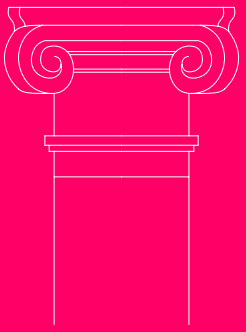
Ilustraciones en perspectiva de dos Capiteles de tipo Jónico, siendo el del lado izquierdo de un estilo clásico y el del lado derecho una versión moderna.

Elaboración propia.



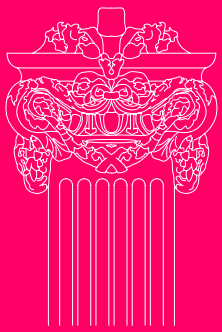
Botica Unión

1851-1858



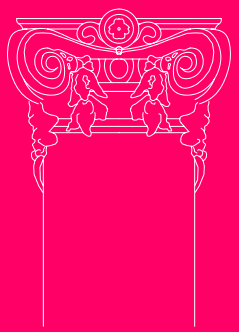
Café Riquet

1861



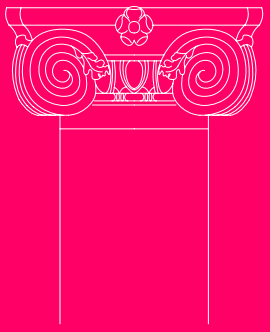
El Mercurio

1901



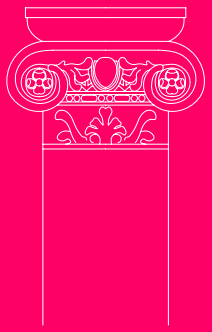
Ex Intendencia

1910



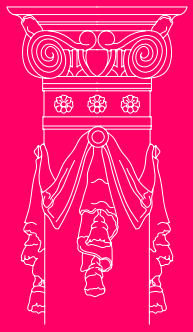
Banco Londres y Rio de la plata

1912



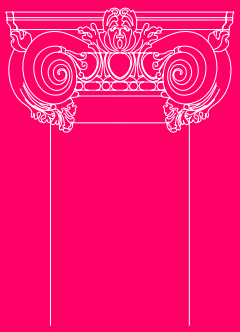
Bolsa de Valores Valparaiso

1915



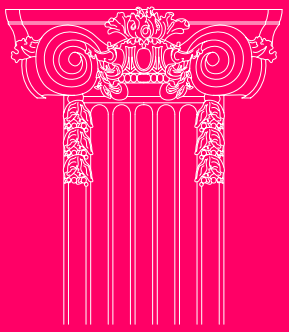
Compañia de seguros "La Italia"

1916



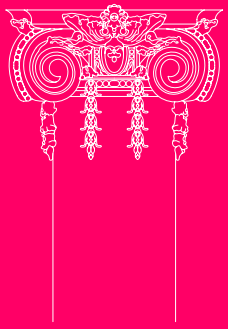
Ex Grace Line Company (CSAV)

1917



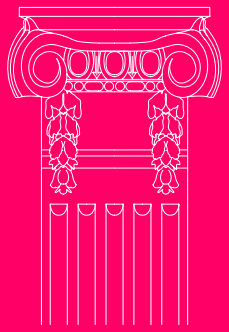
Ex Banco Sud Americano

1917



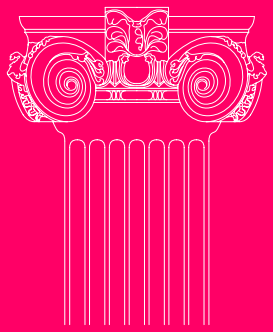
Club Naval

1918



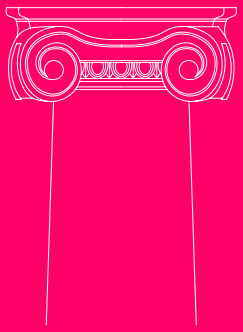
Tesoreria Provincial

1918



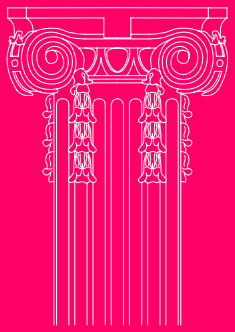
Biblioteca Santiago Severin

1919



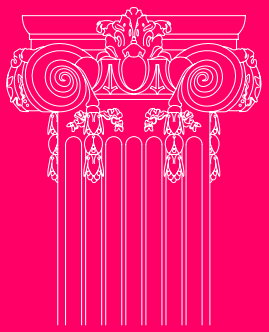
Inmueble Av Brasil 1020

1919



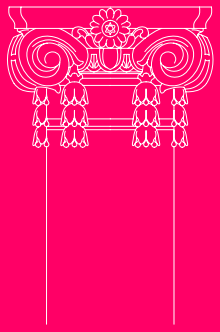
Edificio Prat

1920



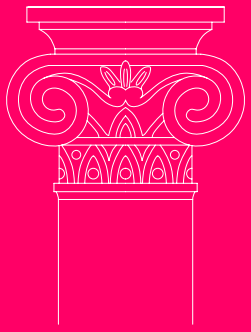
Ex Banco Anglo Sud Americano

1922



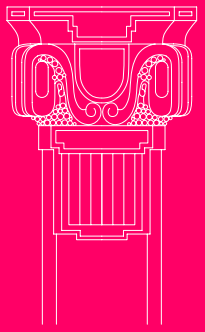
Teatro Imperio

1922



Ex Club Español

1920-39



Edificio Barbagelata

1924

la nueva corriente estilística llegada desde Europa, la manera de ornamentar se complejizó, donde casos como el Teatro Victoria (1886)[4] y sus capiteles de orden compuesto, o el exuberante Diario el Mercurio (1901) marcarían la nueva vanguardia estilística en Valparaíso.

Posterior al terremoto esta estructura no cambiaría significativamente, sino más bien se verían inundadas por diversos patrones y motivos, propias del eclecticismo, la cual destacan los capiteles del Ex Banco Anglo Sudamericano (1922) en su elegancia, al igual que en el Club Naval (1918), mantienen una estructura similar. Un caso que destaca por su singularidad, es el inmueble de Avenida Brasil 1920 (1919), donde los festones florales son eliminados, reforzando el perfil del ova y dardo del astrágalo, en la cual las geometrías curvas de las volutas se perciben con mucha más fuerza.

Uno de los últimos capiteles datados con esta estructura, es el edificio Barbagelata (1924), caracterizándose por la extraña

4 Ver capitulo "Puerto Independiente", pg. 116-117.

geometría de sus volutas, donde sus curvaturas adquieren características ortogonales, al subordinarse ante un escudo al centro del capitel. Este capitel presenta una geometrización de los festones florales, utilizando pequeñas esferas las cuales rellenan los intersticios, conformando el límite del capitel, en ausencia un astrágalo. Estas características anuncian un estilo art deco y manierista en su geometrización, siendo este caso, el último registrado de estas características.

Luego de esto, los edificios ya no dependerían de los capiteles como símbolo estético, al hacer una clara referencia a los orígenes clásicos, los cuales ya no serían admisibles para las nuevas corrientes filosóficas que impregnaron la arquitectura.

LA VANGUARDIA ESTILÍSTICA
TRES CASOS DE ANÁLISIS ORNAMENTAL

Esta vanguardia estilística la analizaremos por medio de 3 casos de estudio que representan un código ornamental destacable, volviéndose iconos de la ciudad por su destacado tratamiento estético (Atlas: La vanguardia ornamental, pg. 260-271). Estos casos abarcan justamente desde el periodo anterior al terremoto de 1906, con el Palacio Lyon; el periodo de transición posterior al terremoto como el ex Palacio de la Intendencia, y finalmente el edificio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el cual expresa en su ornamentación la transición a una arquitectura moderna.

Es por lo cual mediante las conclusiones respecto a la vinculación entre la fachada y textil, nos permitieron establecer una serie de ornamentos -devenidos del textil- que vinculan las leyes estéticas en su propia forma ornamental, logrando generar una composición o retícula rítmica formada por la disposición de los ornamentos en la fachada. Esta transfiguración del ornamento al

1 Leyes del orden estructural

"El orden a pequeña escala se establece a través de pares de elementos que contrastan entre sí, produciendo una tensión visual balanceada.

El orden a gran escala sucede cuando cada elemento se relaciona con los demás a distancia de tal modo que se reduzca la entropía.

La pequeña escala se conecta con la gran escala a través de una jerarquía de escalas intermedias enlazadas."

Nikos Salingaros, El Hombre y la Máquina, No 16, Abril de 2001

fenómeno estético nos permitirá evidenciar la coherencia visual por la cual la fachada se articula. Es por esto, que para lograr a cumplir con esta cualidad, Nikos Salingaros (2006) utiliza una serie de principios, desprendidos de sus estudios sobre el orden estructural[1] guardando sentido con lo presentado por Semper y la fenomenología estética de las técnicas constructivas. Estos principios cognitivos son los siguientes:

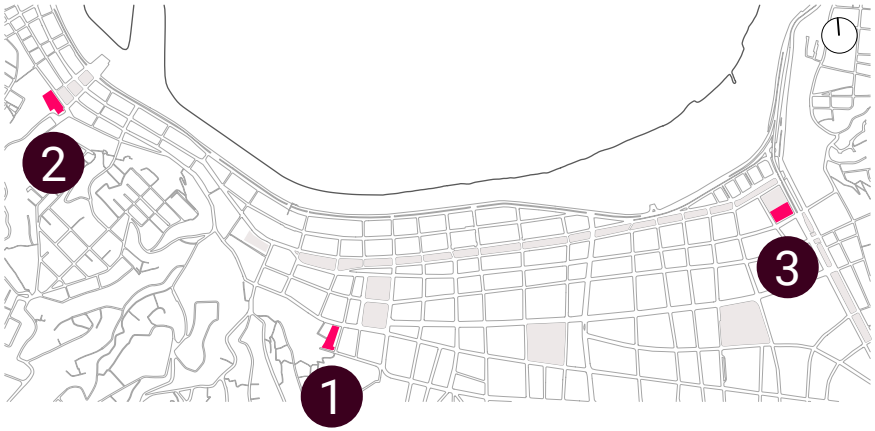
> *"Una región de **contraste, detalle o curvatura** es necesaria.*
>
> *Un **centro o el borde** deben estar bien definido.*
>
> *Ponemos atención a elementos ornamentales **simétricos**.*
>
> *La **continuidad lineal** ordena la información visual.*
>
> *Las **simetrías y los patrones** organizan la información.*
>
> *El **relacionar varias escalas** diferentes crea coherencia.*
>
> *Conectamos fuertemente a **ambientes coherentes**.*
>
> *El **color** es indispensable para nuestro bienestar."*
>
> *Niko Salingaros & Michael Mehaffy*
> *Una teoría de la arquitectura, (2006)*

Ornamentos devenidos de los puntos, hileras y sujeciones, condicen en su fin último a lo planteado por Salingaros. Mediante una serie de operaciones diagramáticas aplicadas a planimetrías de fachada, buscaremos identificar las lógicas estéticas. Por medio de la relación entre ornamentos, trazando la retícula rítmica, que definirá los límites de los patrones, por la cual éstos se relacionan y escalan, guardando sustento con lo expuesto en el Capítulo "Teoría decorativa", el cual establece las bases y ambiciones personales por el cual se escoge este planteamiento estético.

Esta construcción diagramática está influenciada por un análisis de superposición de capas[2], en las cuales nos ayudarán a completar una idea final de las intenciones estéticas que guarda el edificio en su composición. La primera capa, está destinada a los elementos perdidos con el paso del tiempo, con la intención de analizar su estado original y preservar su imaginario ornamental. La segunda capa identifica el sistema simétrico y niveles horizontales, mediante el trazado de la retícula rítmica, identificando los elementos jerárquicos de la composición. La tercera capa señala los patrones,

2 Esta superposición o yuxtaposición guarda sentido con la obra de Eisenstein, en el cual para la creación de una obra visual completa, diagrama distintos elementos que componen la escena por separado, para de esta forma identificar sus momentos de clímax por medio de la concentración de información.

las cuales construidas a través la retícula rítmica, utilizando al eje simétrico como punto medio, se construye la relación de patrones, jerarquizándolas con mayor intensidad de color a medida que el área del patrón es mayor[3]. Finalmente con toda esta información en nuestra disposición, se traza un área que direcciona la composición del edificio, identificando la impronta estética.



3 La jerarquización de un patrón por su tamaño, tiene sentido con la cualificación de los vanos respecto a los recintos interiores; donde a mayor tamaño del vano, es señal de un espacio interior más grande y por lo tanto de mayor importancia. Lo mismo ocurre con elementos como agujas, que elevan la sección del patrón sin representar un "espacio" propiamente tal, pero aquí yace la verdadera capacidad del ornamento, la cual estiliza las formas llevando a simular una nueva altura en el patrón.

PALACIO LYON

Condell 1525

Año: 1888
Materialidad: Albañileria y Tabiqueria
Arquitecto: Carlos Von Moltke



El palacio Lyon es un edificio que destaca como un edificio vanguardista para su fecha de realización, debido a una clara esencia de estética victoriana, vista en su elegante ornamentación y bow windows que dan carácter a la composición. La ornamentación de este edificio tiene una clara influencia con los símbolos naturales, como flores, hojas y ramas sinuosas, con formas de espirales, guirnaldas, donde los elementos de la fachada se ven inundadas con esta influencia, llevando estas características en todos sus elementos, desde los canecillos conformadas con hojas de acanto al igual que los capiteles, de orden corintio, y patrones rectangulares incrustadas en el muro, que rematan en el mascarón marcando el eje de simetría, por medio de un rostro femenino decorada por listones, flores y una estrella en su cabeza, concentrando en ella la atracción ornamental de la composición.

Las características generales de ella, demarcan los fenómenos estéticos de una manera clara, logrando un edificio de carácter simétrico, realzado por elementos ornamentales que acompañan estos ejes, por una composición rítmica a base de anillos definidos,

Imagen pagina anterior:
Fotomontaje, eleaboración propia

Imagen fuente:
Archivo Fotográfico Dirección de Arquitectura, FB-001107.

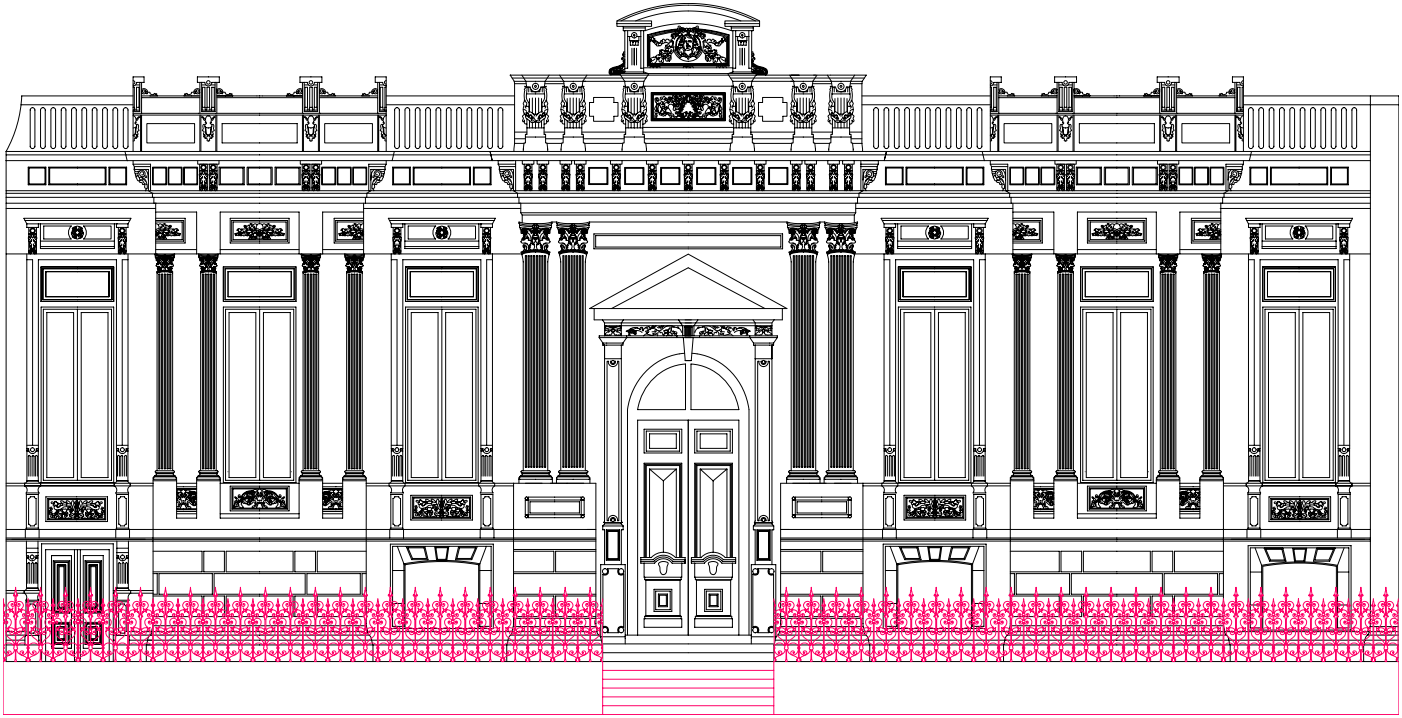
Anterior al terremoto de 1906, el Palacio Lyon tenía un zócalo y una reja de hierro en su acceso, debido a su carácter de palacio en uso. Este zócalo daba una mayor impronta al palacio, haciendo que la escalinata de acceso sea más extensa y elevando al edificio. Posterior al terremoto, se decidió hacer mejoramiento en las calles, aprovechando los escombros de los edificios caídos, donde el nivel del suelo se elevó, con lo cual el zócalo quedó bajo el nivel de la calle. Aparte de esto, los cambios exteriores en el palacio son mínimos, conservando toda su ornamentación.



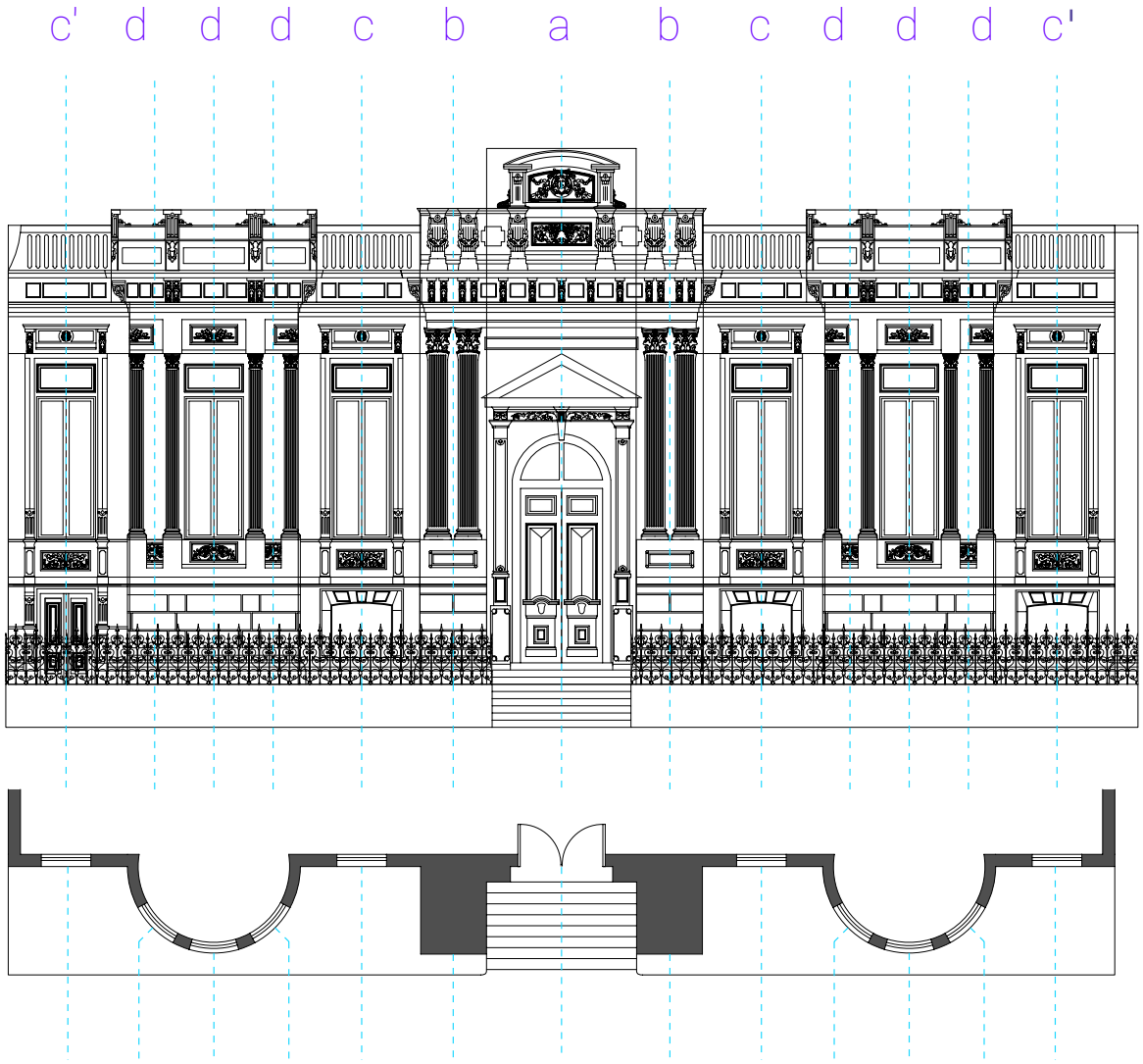


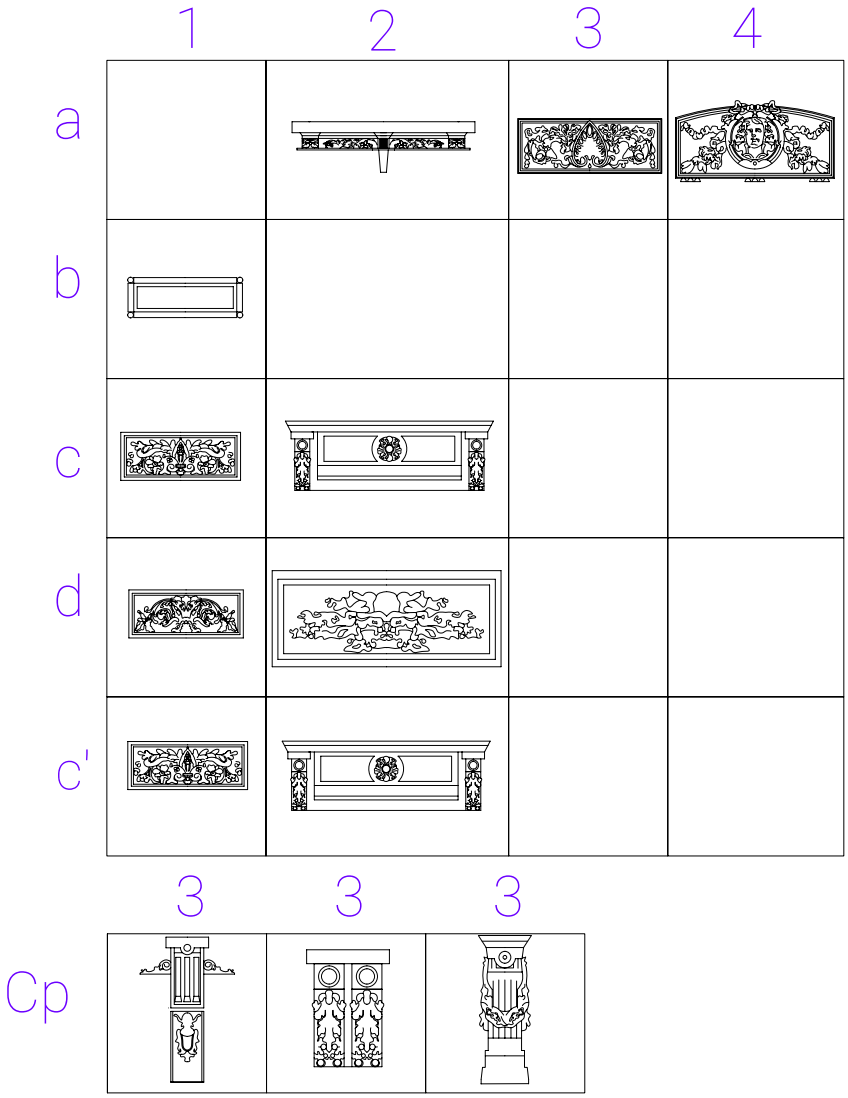
Imagen Superior:
Fachada Palacio Lyon con zócalo. Archivo Museo Nacional de Historia Natural de Valparaíso.

Imagen Inferior:
Palacio Lyon junto a la calle Condell. Valparaíso, Calle Condell. Edit. por Carlos Brandt, N° 177, 1903



1 : 175

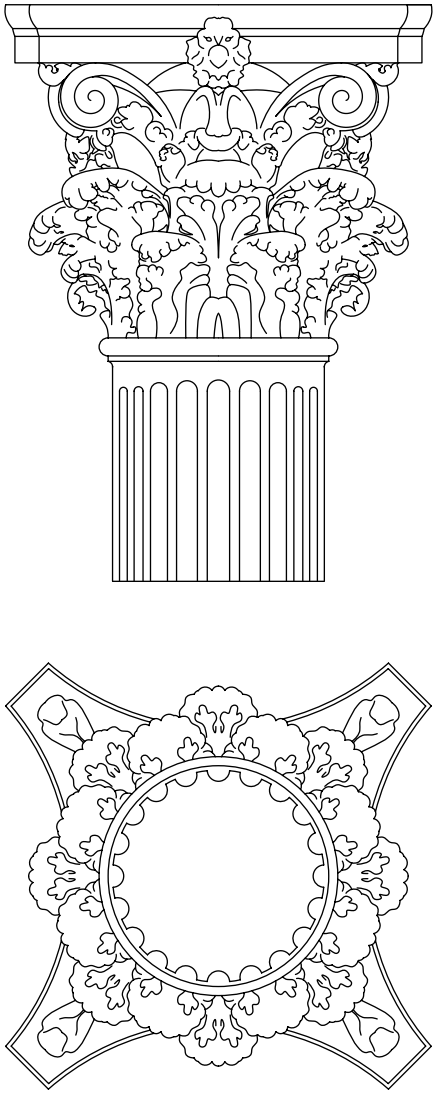

c' d d d c b a b c d d d c'
4
3
2
1



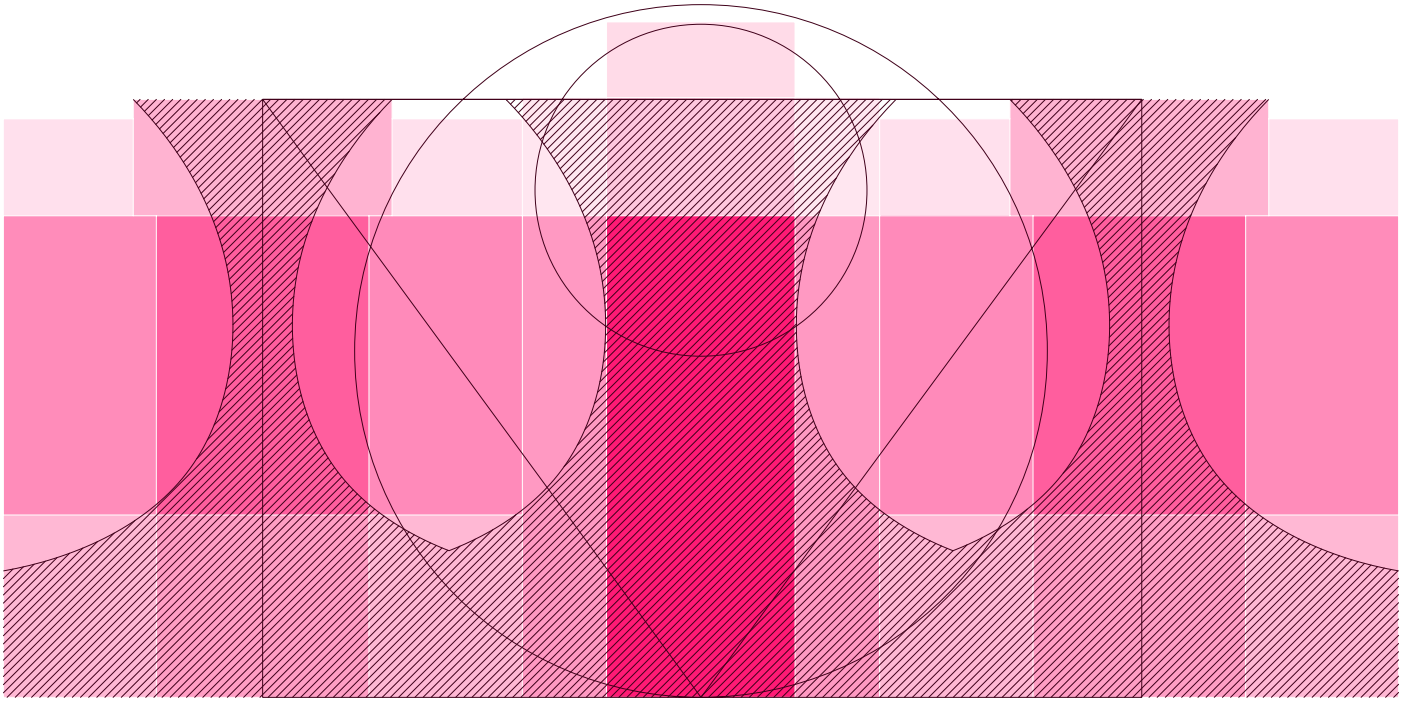
Cp: Contrapunto

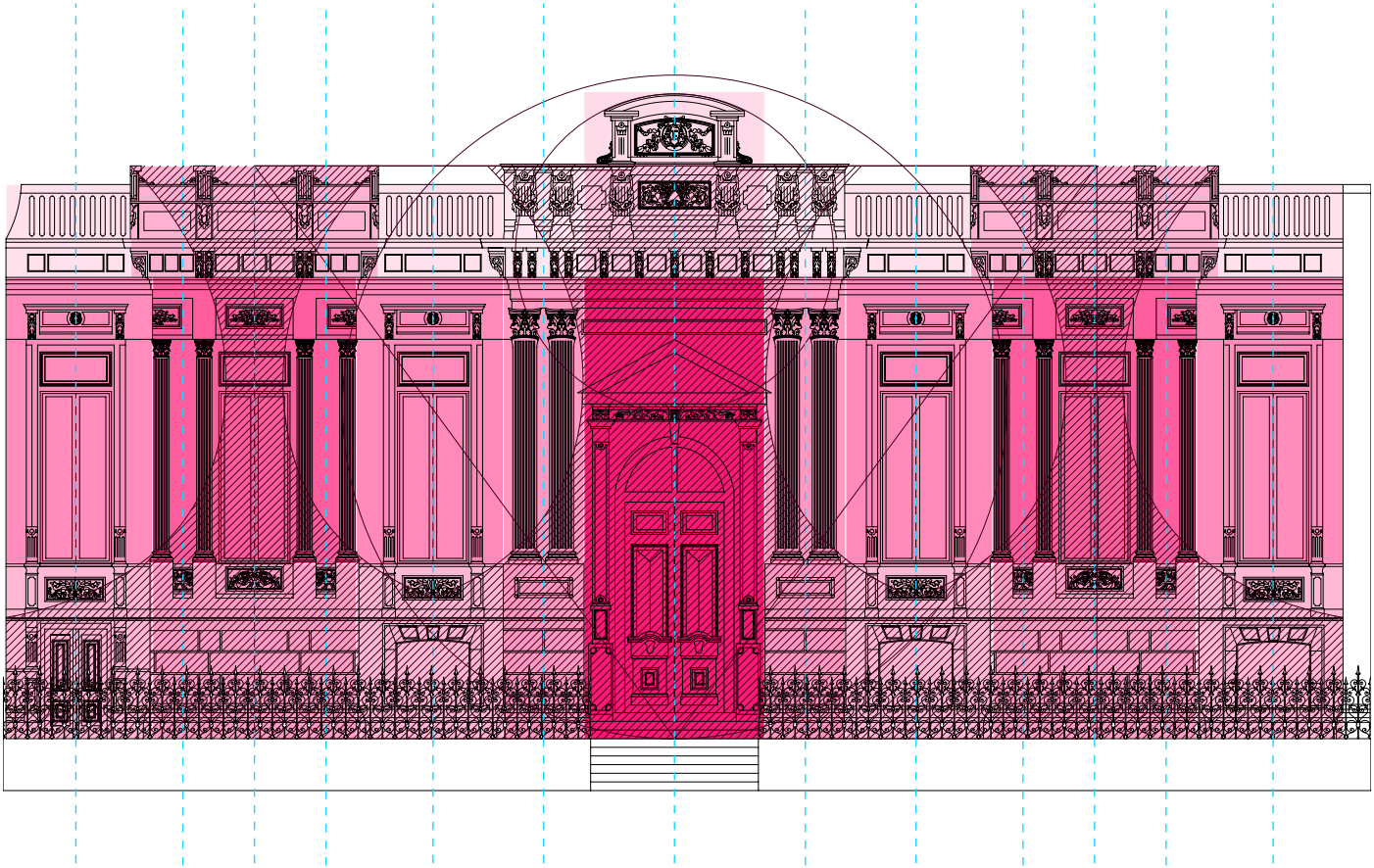
desde la robusta base con almohadillados a la cornisa ornamentada con una serie de canecillos, que aportan al sentido de profundidad, llevándola a ser una estructura dinámica, todo esto acompañado por sus bow windows que se asoman consiguiendo la sensación de dirección y movimiento en su fachada.

El fenómeno simétrico de este edificio se da por medio de cuatro modulaciones, las cuales componen el sistema simétrico, donde los bow windows (Eje d) marcan los contrapuntos para el acceso (eje a) la cual se eleva respecto a los demás ejes, realzando el carácter autoritario. Su proporción en cambio responde a una clara diferenciación de niveles, donde contamos con el zócalo de calle (fila 1, actualmente desaparecido), los almohadillados de la base (fila 3) que junto al fila 4, que encierran a las ventanas con ornamentos rectangulares, dando una ilusión óptica de dos franjas ornamentales que recorren alrededor de los vanos. Todo esto es acompañado por una cornisa que adquiere tridimensionalidad a base de una serie de canecillos que acompañan a los ejes de simetría, que remata en el mascarón superior.



Capitel Corintio, Palacio Lyon.





EX INTENDENCIA

Plaza Sotomayor s/n

Año:	1906 - 1910
Materialidad:	Hormigón Armado
Arquitecto:	Ernesto Urquieta



Este edificio se emplaza en un importante espacio significante para Valparaíso, al ser el lugar que cierra la plaza Sotomayor y da la bienvenida al acceso del puerto y el remate de la connotada calle Prat. Este edificio fue construido en reemplazo de la primera intendencia provincial, llamado a concurso público en 1906 e inaugurando fruto del centenario como nación independiente en 1910, volviéndose un ícono arquitectónico para Valparaíso.

Las características estilísticas toman una clara influencia francesa, por medio de un estilismo neoclásico y ecléctico, donde su forma acusa una sobria fachada con columnas jónicas en el cuerpo central, acompañada por un elegante uso de ornamentos y cúpulas que evidencian la influencia del estilo Luis XVI. El uso de la ornamentación para este edificio no solo se limita al uso de ornamentos en yeso, sino que se incluyen ornamentos de metal estampado, la cual era una novedad para la ciudad y que sería utilizado como material de ornamentación en adelante por otros edificios.

Imagen pagina anterior:
Fotomontaje, eleaboracion propia

Imagen fuente:
Biblioteca Nacional de Chile.

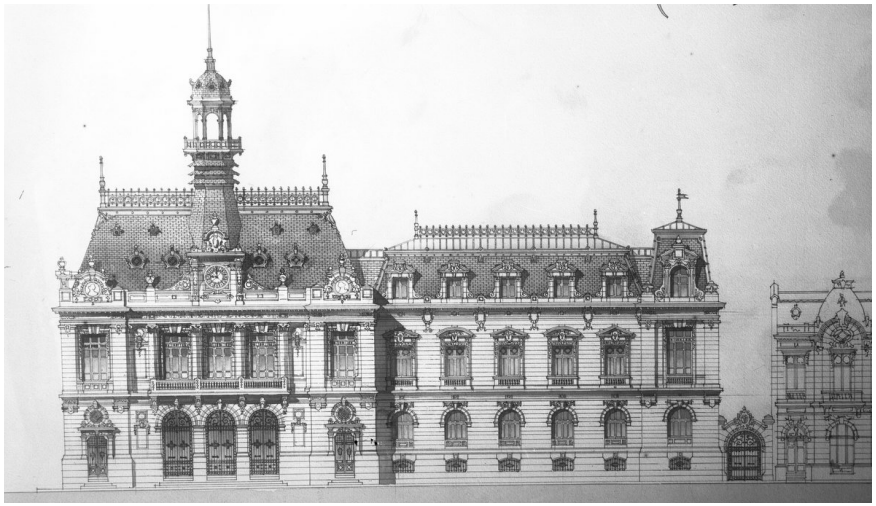
Su ornamentación destaca por el uso de motivos tanto naturales como marinos, como conchas de mar y hojas curvadas llenas de volumen, que se entremezclan para dar origen a un código ornamental original para este edificio. Además evidenciamos elementos como escudos, listones y flores que engalanan la composición y por elementos de la fachada como capiteles jónicos modernos, un reloj central, ampliamente decorado y figuras de yeso pérdidas con el paso del tiempo.

Estos elementos perdidos a través del tiempo, lamentablemente son bastantes y de gran importancia ya que son parte importante para comprender los fenómenos estéticos que ocurren en la fachada de una manera más clara. Entre ellos contamos un par de estatuas de dos ángeles femeninos con un escudo al centro, sosteniendo un timón en su mano, ubicadas en los frontones del cuerpo central y a su costado dos elementos que rememoran a un pináculo, con el fin de cerrar visualmente la composición central por medio de su altura. Otro elemento perdido de gran importancia es la coronación del reloj, la cual además de contar con un escudo,

esta retoma los ornamentos de las puertas inferiores, dibujando un triángulo compositivo. Además de los ornamentos perdidos del cuerpo central es importante señalar las tres series horizontales de contrapuntos, que complejizan los ejes y decoran el plano de fachada en todos sus pisos.

Estos ornamentos nos ayudan a entender cómo fue el proceso de transformación estética, al ser un edificio reciente tras el terremoto de 1906, con lo cual una de las innovaciones ornamentales fue el uso de metal estampado ubicadas principalmente en la techumbre. Estos ornamentos debido a su ligero peso, no influía como un grave peligro como si lo hicieran los ornamentos de yeso, evidenciado la mortalidad de estos elementos al momento de desprenderse. Sin embargo, con lo visto luego del terremoto no importó el uso de ornamentaciones pesadas, como las ya mencionadas anteriormente, esculturas de ángeles ubicadas en los frontones, los cuales necesitaban ser sostenidas por tensores debido a su riesgo estructural, los cuales se desprendieron en años posteriores. Aun sabiendo del riesgo potencial de usar estos elementos, se mantuvo su uso por varios

Este edificio fue llamado a concurso público, resultando ganador el proyecto de Ernesto Urquieta, sin embargo la planimetría de fachada difiere con la proyectada finalmente. Esto lo podemos observar morfológicamente en la ausencia del ala izquierda, que presumiblemente después del terremoto se decidiera extender. Otro aspecto que nos atiene principalmente es la ornamentación, la cual varía casi por completo con la proyectada, conservando la idea del reloj y sus ornamentos, además de la techumbre con mansardas, sin embargo el concepto estilístico general del edificio se conserva, evidenciado en el sistema de simetrías y contrapuntos realizadas por los ornamentos.



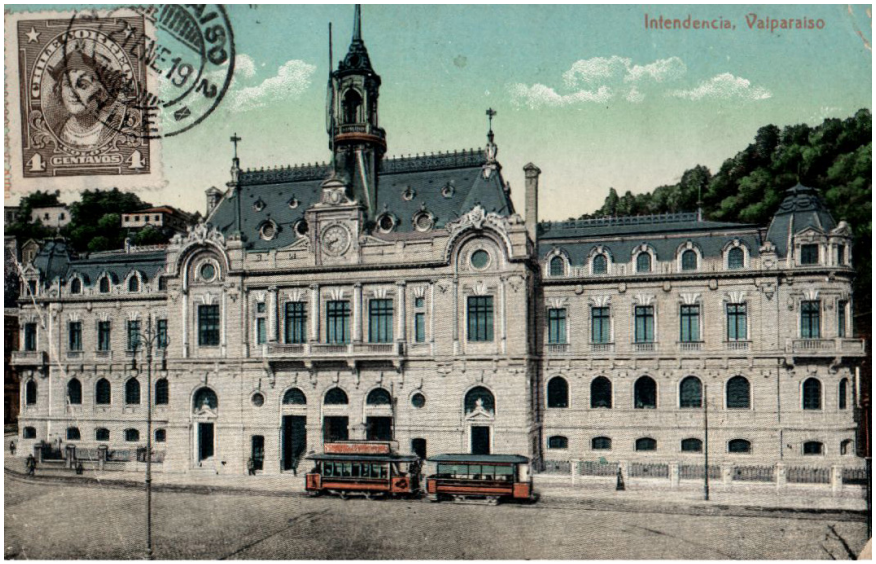
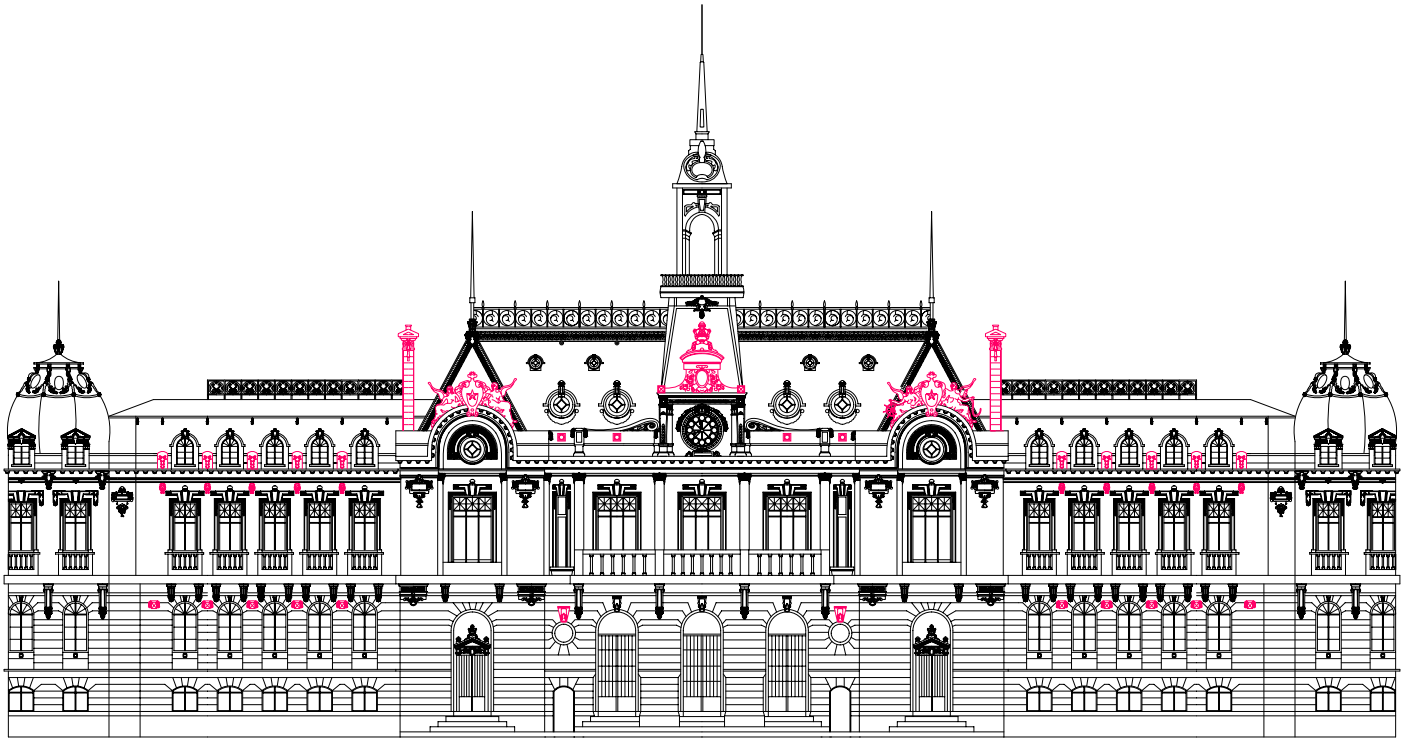
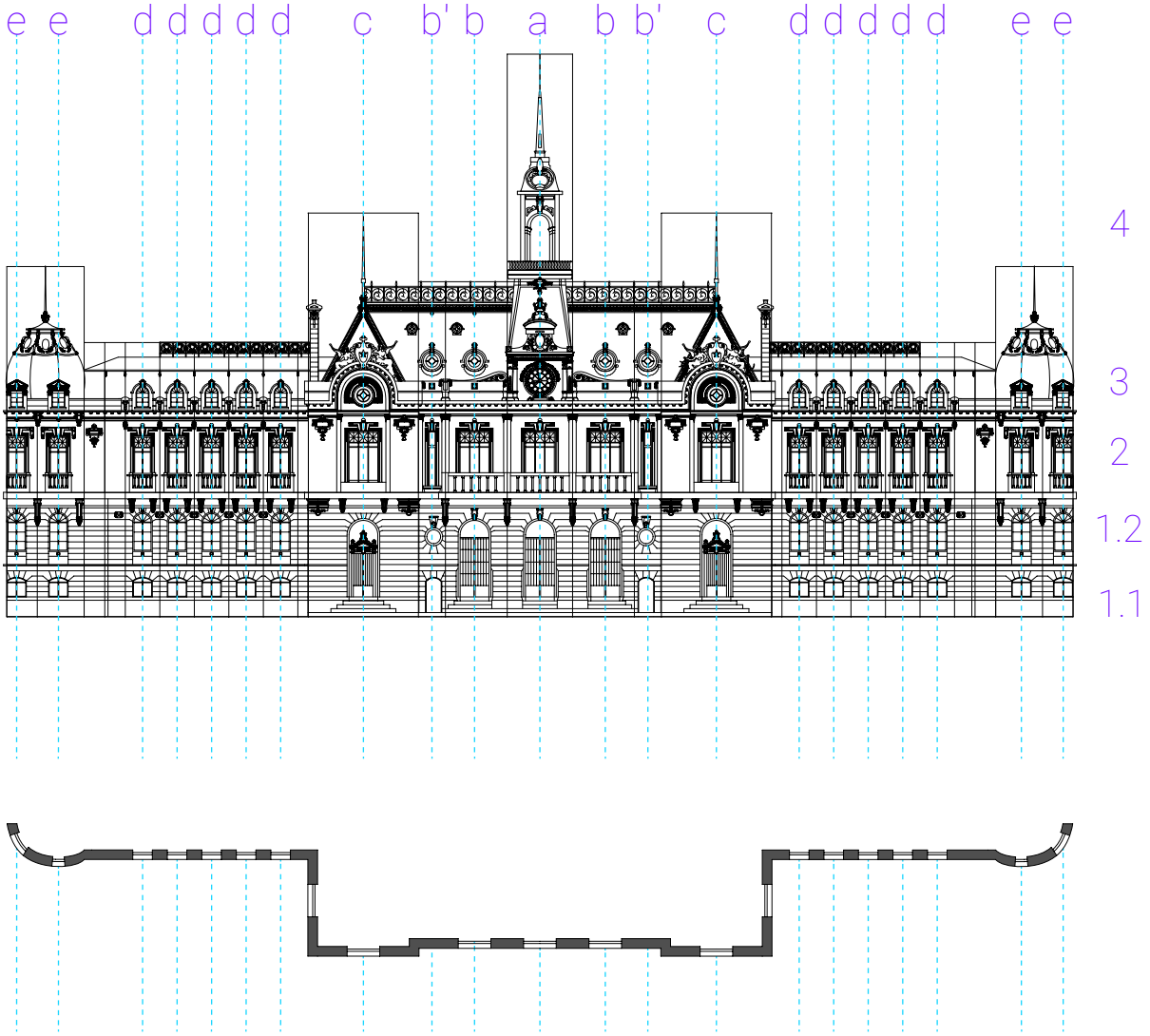


Imagen Superior:
Fachada para concurso del nuevo edificio de la Intendencia de Valparaíso, por Ernesto Urquieta. Archivo Fotográfico Dirección de Arquitectura, PL-000804

Imagen Inferior:
Tarjeta Postal coloreada del Palacio de la Intendencia con ornamentos desaparecidos.



1 : 300

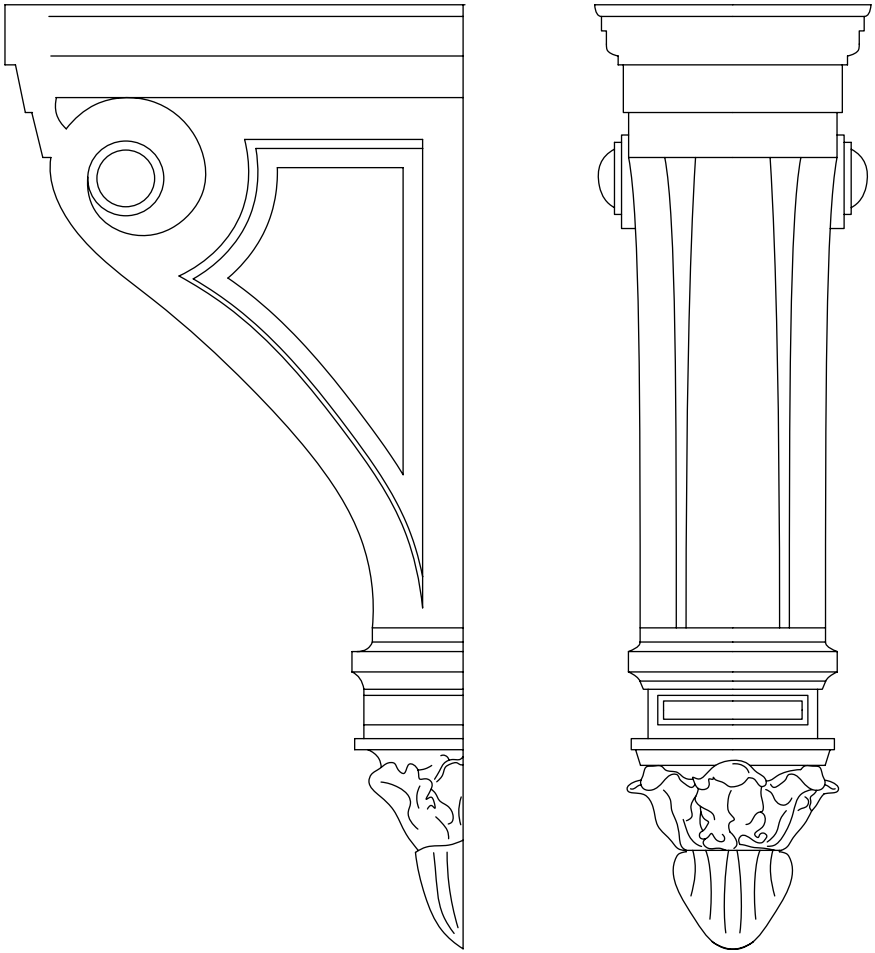

e e d d d d d c b' b a b b' c d d d d d e e
4
3
2
1.2
1.1

años más, evidenciando cómo esta transformación estética no fue radical luego del terremoto.

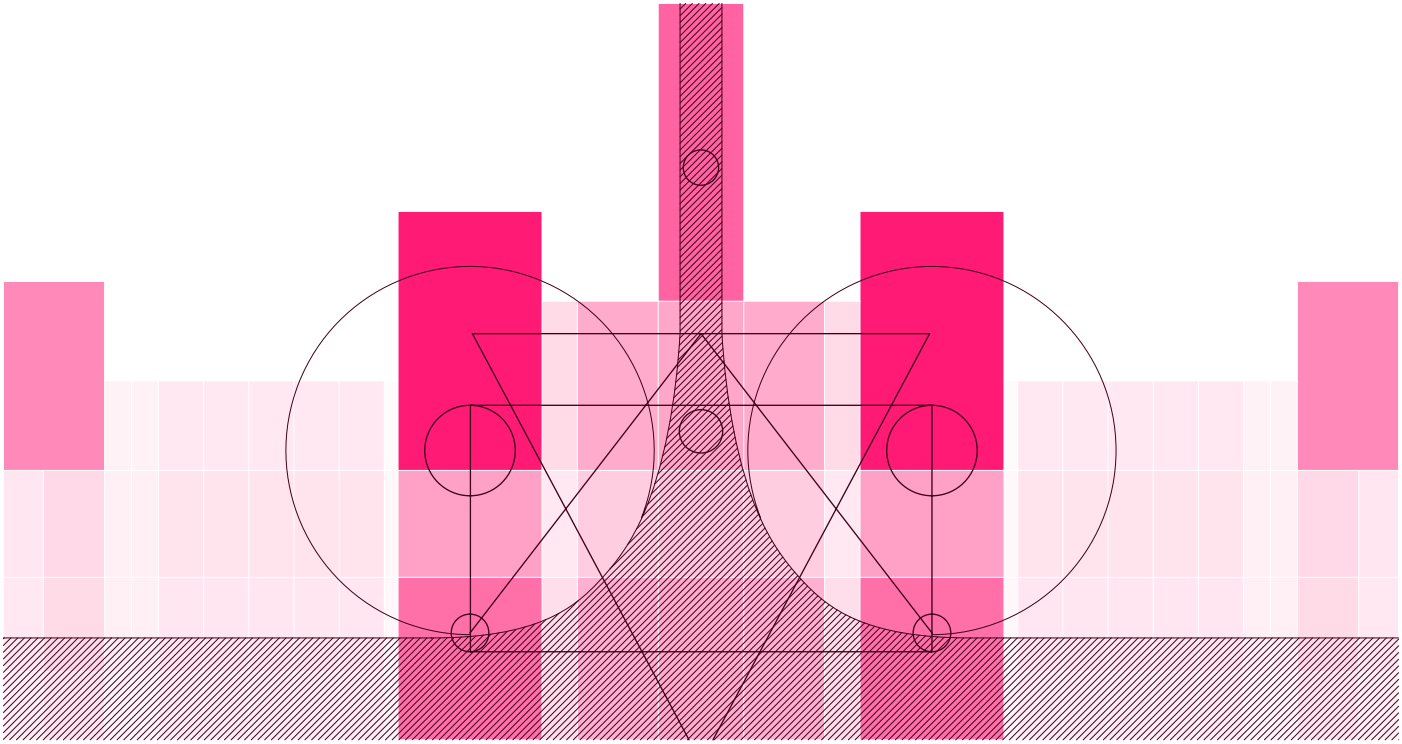
El sistema simétrico de este edificio se basa en ejes bien definidos los cuales son acompañados por un sistema de contrapuntos ornamentales que los equilibran. estos contrapuntos se organizan para equilibrar los ejes, disponiéndose entre contrapuntos detallados para las composiciones complejas del eje C, mientras que los contrapuntos para el eje D se caracterizan por lo contrario, ya que al abarcar muchos ejes, este debe marcar el ritmo con un elemento constante, que no disturbe la atención de los ejes principales. Este edificio destaca principalmente por su simetría, también sustentada en el uso de agujas, que enfatizan los ejes del volumen central y los laterales. La composición de este edificio es de un bello trazado geométrico, realizado principalmente por la tensión entre ornamentos que grafican una serie de triángulos imaginarios, que acompañan la inclinación de la techumbre, además de una clara diferenciación entre niveles, marcado por un zócalo almohadillado y escalinatas que sustentan por medio de su robustez, la catarsis ornamental de los

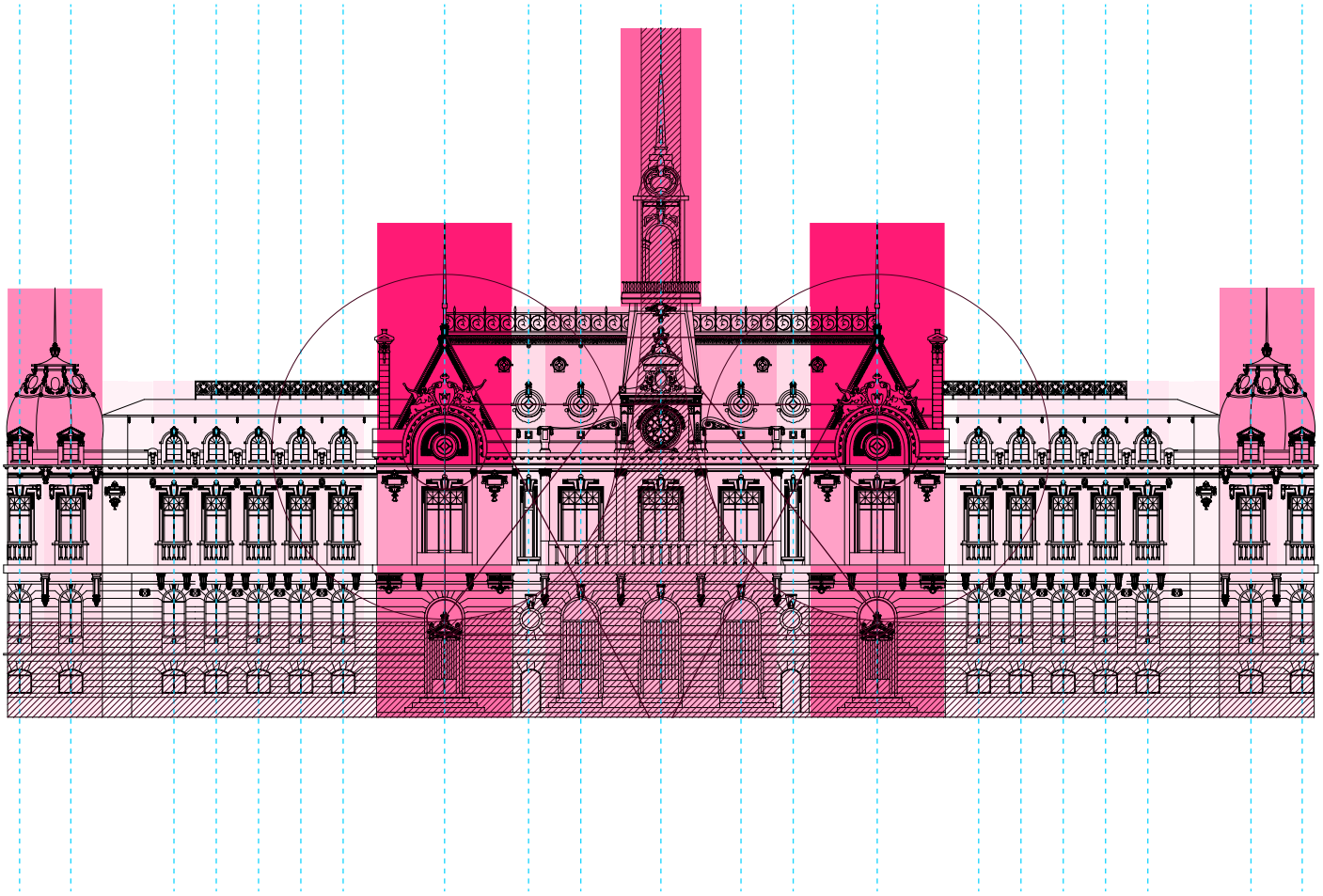
niveles superiores.

Este edificio aun siendo un edificio de características neoclásicas, utiliza un cuerpo central que se adelanta en el plano, dando más movimiento a la volumetría, acompañada por ménsulas que sostienen el balcón del cuerpo central. Los capiteles aun sin tener una curvatura exagerada, siendo un capitel jónico moderno, al presentar una distancia de observación extensa (debido a la Plaza Sotomayor) permite apreciar el fenómeno del movimiento del capitel en su esplendor.



Mensula, Ex Intendencia.





PUCV CASA CENTRAL

Brasil 2950

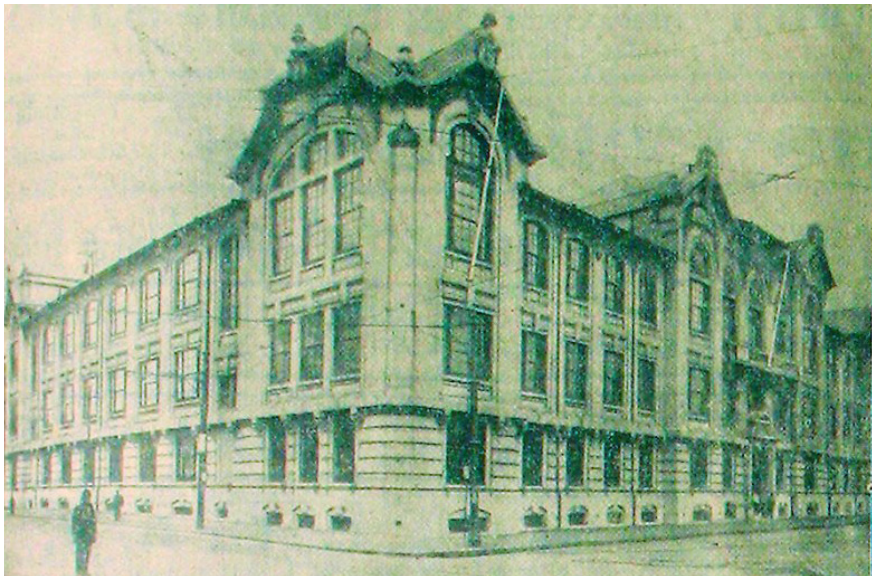
Año: 1925 - 1928
Materialidad: Hormigón Armado
Arquitecto: Ernesto Urquieta y Gregorio Airola

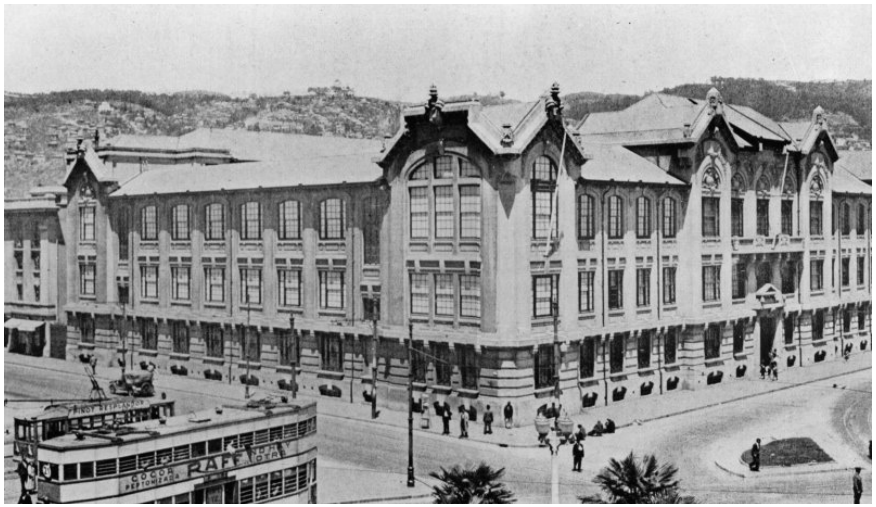


La Casa Central de la Universidad Católica en Valparaíso es un caso que ejemplifica la transición desde una arquitectura ecléctica a un eclecticismo tardío, en vías del racionalismo. Esto es expresado en su ornamentación, fundiendo los ornamentos junto con el hormigón estructural, salvando algunos detalles en yeso y ornamentos de hormigón adosados. El edificio cuenta con un estilo neo manierista evidenciado en la libertad de la disposición ornamental en el cordón superior, generando la ilusión de ver un friso fusionado con el muro, muy ligado a las corrientes art Deco, que vemos en edificios del sector como el inmueble de Avenida Argentina. Otra de sus características es el desuso de columnas y capiteles, para dar paso a pequeñas ménsulas y ornamentos salientes del plano, además de almohadillados que texturizan la fachada pero limitando la tridimensionalidad, volviéndola una fachada bastante solemne. Otro aspecto interesante es la falta de un eje de simetría enfatizado, utilizando una simetría por contraste entre los bordes del edificio, elevando su estatus proporcional.

Los motivos ornamentales que encontramos en este edificio

Imagen pagina anterior:
Fotomontaje, eleaboración propia





Este edificio fue llamado a concurso público, el cual ganó Gregorio Airola y Ernesto Urquieta, mismo arquitecto ganador del concurso público del Palacio de la Intendencia. Los ornamentos presentes no se han modificado a través del tiempo, debido a una restauración posterior al terremoto de 2010, por lo cual solo contamos con un deterioro debido a la erosión natural.

Imagen superior:
Inauguración Casa Central de la PUCV. Diario La Unión, fotografía de marzo de 1928.

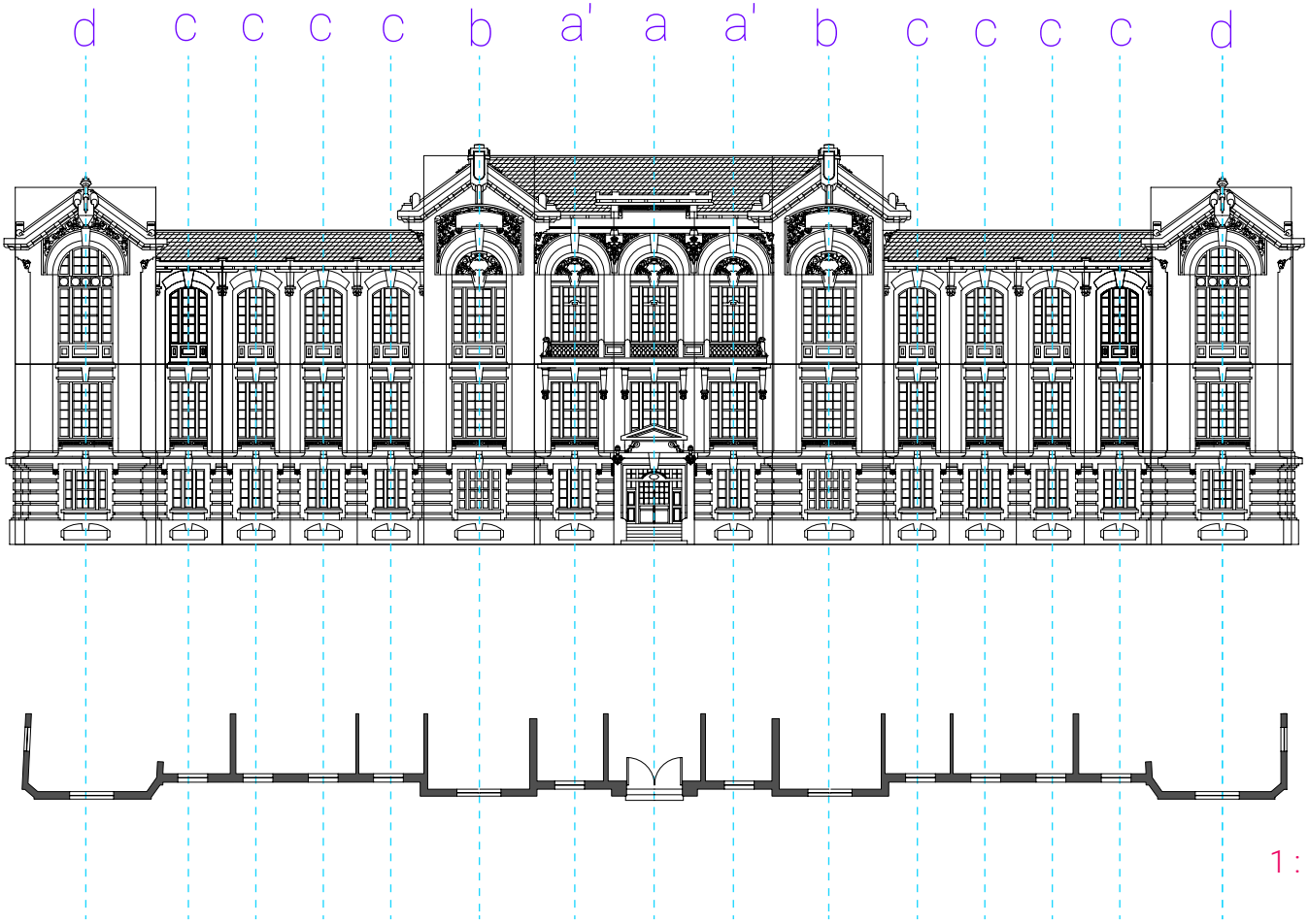
Imagen Inferior:
Esquina PUCV, intersección Av. Brasil y Av. Argentina, con antiguo trolebús. Archivo Histórico PUCV

son de un carácter simbólico, de acuerdo con la programática escolástica de la universidad, como antorchas dispuestas en la punta de los frontones, hojas de laurel que corona al edificio como si se tratara de un friso y cartuchos dispuestos en cada cara de la esquinas, haciendo referencia a la coronación.[1]

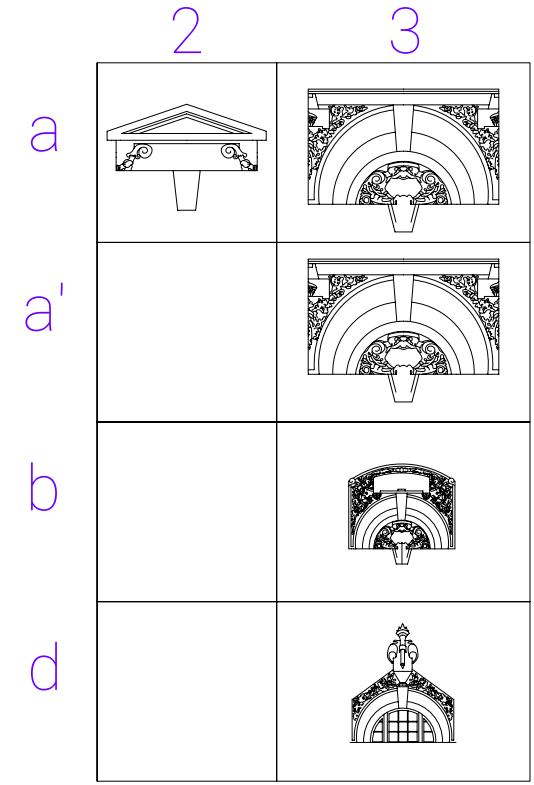
Este edificio destaca por su proporcionalidad, acusada en el abandono de un eje simétrico central por una simetría por contraste entre los volúmenes que dan origen a este eje imaginario. La simetría de este edificio aparece por medio del contraste de volúmenes, abandonando el concepto jerárquico del eje simétrico principal, al homogeneizar el volumen central por medio de una hilera ornamental, hecha por un patrón de ramas de olivo en bajo relieve, dando origen a un contraste de colores y texturas marcando una línea visual, por la cual los dos frontones ubicados en los costados del eje principal, se elevan y se jerarquizan, exaltando el fenómeno proporcional de este edificio.

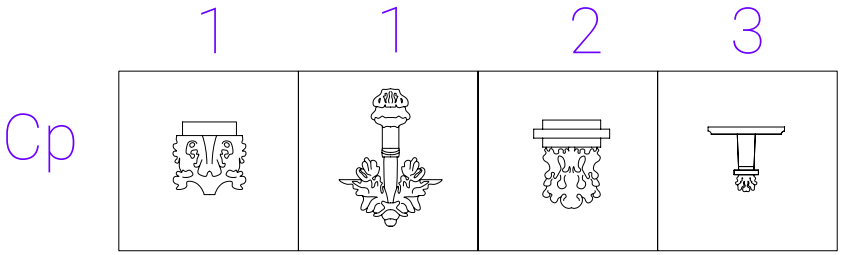
La decisión de no disponer de pilares y capiteles va acorde

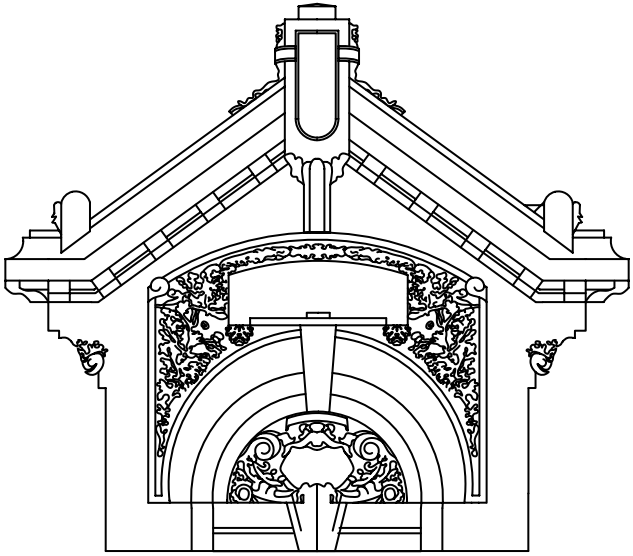
1 El ornamento cartucho, proveniente del francés "cartouche" (Woolliscroft, 2016), hace referencia a un antiguo códice jeroglífico de una representación esquemática de una cuerda ovalada, atada en uno de sus extremos, en la cual se engloban los nombres de los faraones. Esta representación está ligada a la función del ornamento del anillo, donde el círculo representa la protección al rodear el nombre, como también la eternidad del continuo trazado del círculo, dando a entender a este símbolo como el coronamiento para el faraón.

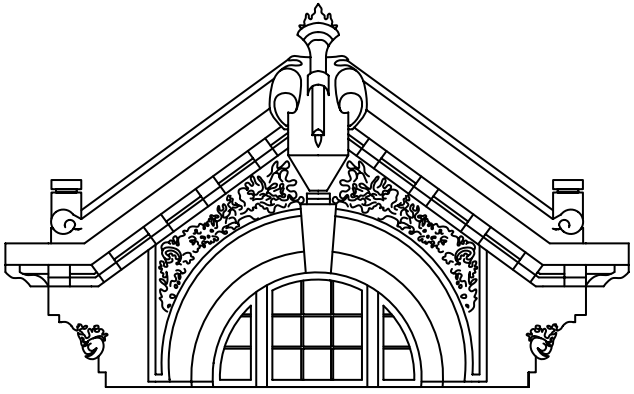


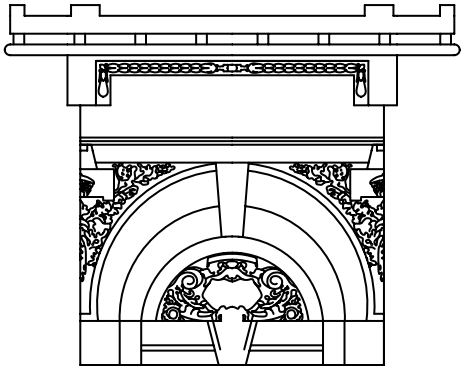
1 : 250


2
3
a
a'
b
d


1
1
2
3
Cp

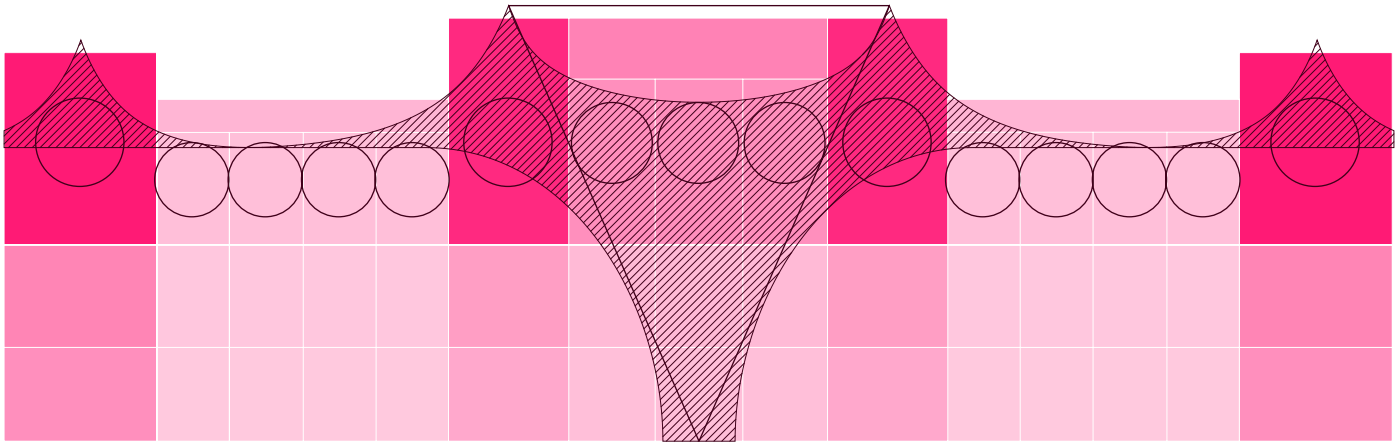


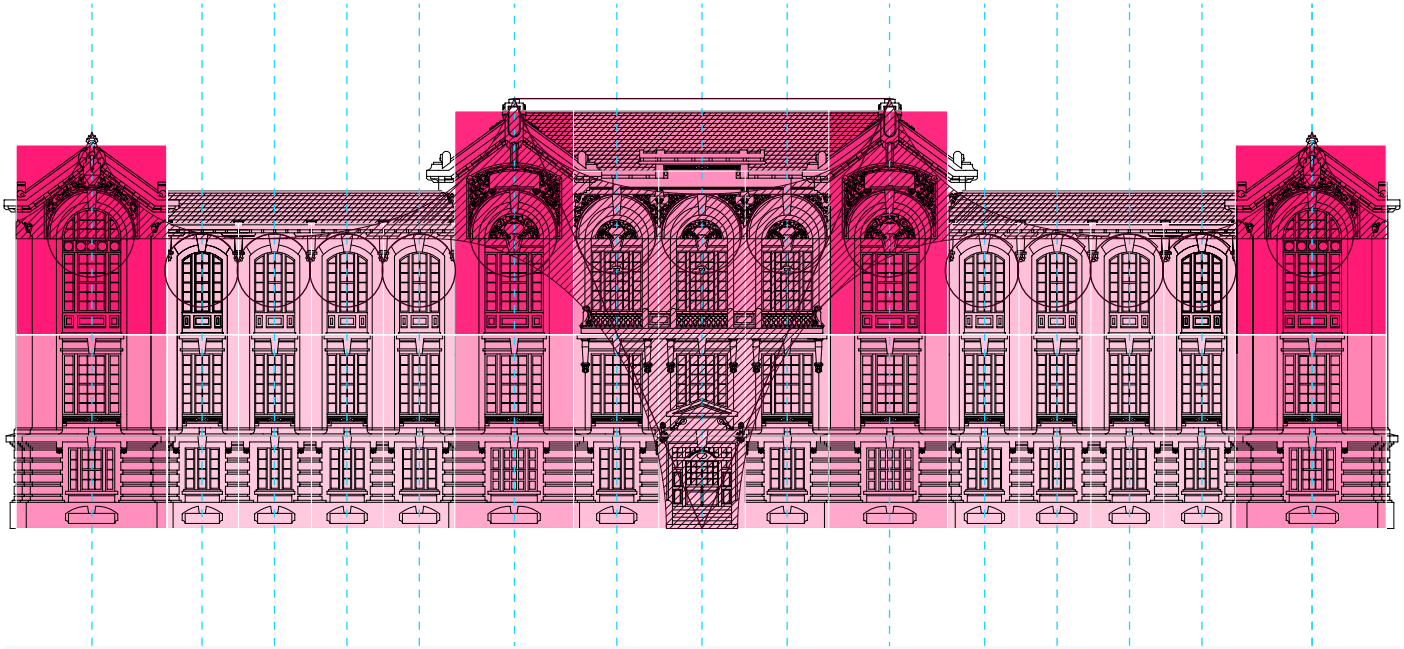




con la decisión de generar un plano de fachada sólido, con poca profundidad en los retranqueos de los volúmenes, produciendo una vista de perfil homogénea. Sin embargo esto se compensa por medio de una texturización de la fachada, en al cual los almohadillados del zócalo y el intersticio entre los vanos realizan un trabajo de líneas que anillan al edificio, además de una hilera de canecillos dispuestos en los frontones y ornamentos con forma de hojas ubicadas a los costados del vano, dan un ligero volumen que embellece la textura de este edificio.

Este edificio expresa los cambios estéticos que se avecinaron, evidenciado en la idea de la texturización, simulando una ornamentación que nace desde la estructura debido a su bajo relieve, lo cual sería adoptado más adelante por lo movimientos estéticos modernos, acompañado de una geometrización de las formas, lo cual vuelve a este edificio como un ejemplo de esta transición ornamental.





DICOTOMÍA SIMBÓLICO/RACIONAL
CRISIS DEL SIGLO XX



CAPITULO 3

ESTRUCTURA/FACHADA
IDENTIDAD MATERIAL

La cara es una parte fundamental para las especies, que forja nuestra identidad siendo única, distintiva y emocional. Este concepto en latín "facia", deriva en la palabra italiana, "facciata" o en español, fachada; definida como la cara visible de cada uno de los paramentos exteriores de un edificio (Ching, 2015).

Históricamente las fachadas eran los lienzos de los arquitectos, donde se imprimían los modelos culturales canónicos, manifestado como los estilos de época (Caetano, 2015), donde el ornamento ha estado profundamente relacionado con el acto de enmascarar, vistiendo a las estructuras de un tramado ilusorio, ocultándolas, por una piel decorada; *"cubrir y enmascarar es de un uso tan antiguo como la civilización humana"* (Fanelli & Gargiani, 1999)[1] donde la relación entre estructura y fachada, requiere por parte del arquitecto de un juicio estético, manifestándose en distintos grados de aproximación de la naturaleza.

1 Frase extraída de Gottfried Semper

Pagina Anterior.

La moderna nueva Estación de Ferrocarriles (1932) en el contraste anacrónico con las carretas en el puerto.

Mora Ferraz, Enrique, 1889-1958. Chile. - Valparaíso.-Estación de los FF.CC. [Fotografía] Fot. Mora. Archivo Fotográfico.



Un caso interesante a tratar es La Salina real de Arc-et-Senans, de Claude-Nicolas Ledoux, en la cual sus pilares denotan el proceso constructivo, evidenciando la discontinuidad entre los tambores utilizándolo como medio de ornamentación.

Semper argumenta cómo en la misma naturaleza, la arquitectura no debiera limitarse a seguir las leyes dictadas por el material, sino de las ideas que viven en ellas, liberando su forma y expresión argumentando, como la arquitectura, no puede imitar la estructura material; *"La anulación de la realidad, de la materia, es necesaria, donde la forma debe destacar como un símbolo cargado de significados, como una creación autónoma del hombre (...) Debemos hacer olvidar los medios que han de ser empleados para dar expresión al arte"* (Fanelli & Gargiani, 1999). Para André Lurcat, en su obra "Architecture", ejemplifica la situación comparando la estructura de un edificio con el de un esqueleto de un ser humano, refiriéndose como este no es agradable a la vista, siendo necesaria cubrirlas con una envoltura, o con un estuco, ocultando sus formas que no sean necesariamente bellas; *"no habiendo sido concebidas en vista de la armonía sino de la estricta utilidad"*[2]. Sin embargo, Semper también advierte que el enmascarar, no ayuda si lo que hay detrás de la máscara es errado o si la máscara no vale nada; "para que el material indispensablemente, sea completamente anulado en la creación artística es necesario que primero se domine el material

2 Texto extraído del artículo de Gustavo Casali para la revista Arquitectura y arte decorativo : año 1, número 6-7, noviembre de1929. Biblioteca Nacional de Chile.

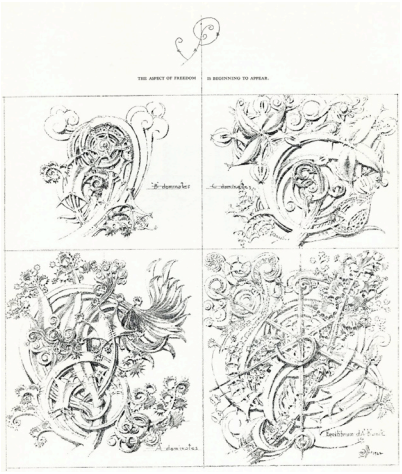
con maestría.” (Fanelli & Gargiani, 1999)

Tanto como la fachada como la estructura pueden comunicarse en un sentido armónico, manifestándose en la concordancia material entre el ornamento y la estructura de la obra (Riisberg & Munch, 2015) esto debido a que este diseño ornamental, se sentiría articulado, siendo parte de la superficie que la recibe; “Como en la naturaleza las lógicas de crecimiento sugieren, como los ornamentos debieran aparecer en un cierto tipo de estructura, al igual que un cierto tipo de hoja, aparece en un cierto tipo de árbol” (Sullivan, 1892) Lo que llevó a Luis Sullivan a un uso de una ornamentación diseñada en conjunto a la estructura, como la usada en el Wainwright Building, un edificio de 41 metros de estructuración a base de acero y recubrimiento de ladrillo rojo. Donde la modulación regular propia de un edificio en altura, se potenciaba con las cualidades ilusorias del recubrimiento de ladrillo, simulando capiteles, frisos y cornisas, como si se tratara de un edificio de orden clásico, utilizando un complejo repertorio de ornamentos diseñados a través de patrones y lógicas derivadas de la naturaleza, por medio de una exploración geométrica,



The Wainwright Building, 1891.

Megan Sveiven. "AD Classics: Wainwright Building / Adler & Sullivan" 13 Apr 2011.



3 Lamina 6, The System of Architectural Ornament, Luis Sullivan.

En este ensayo, Sullivan relaciona el proceso de germinación de las plantas, con la manera de desarrollar geometrías complejas para su ornamentación, donde una de sus virtudes, es el no restringirse meramente a un eje simétrico como punto de desarrollo formal, sino también en un crecimiento proporcional de las geometrías, equilibrando las concentraciones ornamentales, sacrificando la simetría de la composición.

4 Arquitectura y arte decorativo: año 1, número 6-7, noviembre de1929. Biblioteca Nacional de Chile.

justificadas en su ensayo "System of Architectural Ornament" (1922)[3]

Con la llegada del siglo XX, el pensamiento racionalista abogo por un proceso de revalorización de las estructuras, abstrayendo las composiciones ornamentales por medio de una higiene de las formas. Esto se tradujo en Chile a un cuestionamiento al historicismo y su ornamentación, debido al carácter imitativo que se realizaban a los materiales, no solo ocultando la estructura sino, según Guillaume Janneau[4] *"Lo que fue verdaderamente grave es haber simulado el fierro forjado por la fundición, la escultura por el vaciado en yeso, el vitral de gran fuego, por la pintura sobre vidrio, y haber considerado estos simulacros como progresos de las industrias"* Esto debido a un proceso surgido a mediados del siglo XIX a raíz de una industrialización de los procesos artesanales, reemplazadas por una mecanización que buscaba el fin estético de simular y aparentar la hechura a mano. (Sarli, 2013)

Es por esto que una de las maneras con las cuales se afrontó la problemática estilística de la ornamentación en las nuevas

tecnologías y materiales de estructuración, fue en la distinción entre un edificio de estilo y un edificio de una época (Aguirre, 2004); los primeros poseen significación estética y los segundos comparten un modo de construir que les confiere un aspecto parecido, entendidos actualmente como "falso histórico".

Por lo tanto, si entendemos este planteamiento como una imitación anacrónica de una obra, la podemos interpretar desde un aspecto constructivo como de un aspecto material. Para el primer caso, nos referimos a una imitación estructural, donde la propia configuración estilística responde a un modo de operar diferente, por ejemplo, la utilización de ornamentos clásicos para rascacielos, donde las proporciones de estos materiales se duplican, triplican, quintuplican al punto de perder las nociones escalares[4]. Mientras que desde un aspecto material, lo entendemos como el uso de un material que alude a otro, imitando sus formas, pero usando una técnica propia del material imitador[5], por ejemplo en el uso de techumbres de metal estampado, simulando tejas de madera, o las propias ornamentaciones de yesería que imitan a las esculturas en



5 Este proceso ya databa como técnica desde el periodo de las antiguas civilizaciones, donde la réplica de un ornamento por medio de un molde ya se realizaba. Ejemplo de ello lo encontramos en el periodo Parto, donde podemos observar una acrotera hecha a base de arcilla cocida vaciada en molde.

Título: Acrotera
Fecha de creación: III a.C. - III d.C.
Dimensiones físicas: 25.5cm x 27.4cm
Cultura: Imperio Parto
Repositorio: The British Museum, Reino Unido, LDN

mármol o piedra, operando técnicamente de maneras antagónicas (el mármol se moldea por desbaste de material mientras que son realizadas bajo un molde, como un negativo de la forma final).

Si bien como ejemplifica José Carré[6]; si un edificio de hormigón armado es revestido por una composición de "*ornamentos clásicos*", dan por resultado una "*caricatura de lo antiguo*", al no corresponderse sus proporciones propias (Aguirre, 2004), donde el hormigón impone una nueva forma de concebir la altura. Sin embargo, respecto a estas técnicas que peyorativamente son llamadas como falsos históricos, en realidad fueron la búsqueda de un estilo propio, una "arquitectura nacional" donde generalmente los arquitectos no consideraban al hormigón armado y el acero como materiales nobles, con lo cual, el desarrollo estilístico se enfocó en ingeniar técnicas para ocultarlos (Aguirre, 2004). Valparaíso por esto mismo, destaca como una ciudad donde este legado patrimonial, es observable en múltiples construcciones de mediados del siglo XIX a principios del XX, donde las características ilusorias llevaron a ser parte del patrimonio arquitectónico nacional.

6 Carré, José P.; "La Arquitectura Moderna" (Conferencia pronunciada por el profesor Carré en el Séptimo Salón de Arte; AAD: 1929, febrero N°2

LA HIGENIZACIÓN DE LAS FORMAS

En la historia, cada época o civilización ha tomado un posicionamiento característico en la manera de componer y decorar artísticamente mediante los ornamentos; ejemplo de ello son las composiciones del periodo helenístico, caracterizadas por sus geometrías esenciales que sentaron las bases estilísticas en las historia, como también podrían ser dramáticas en el caso del gótico o exuberantes en el rococó. La ornamentación a través de la historia representa el poder en las sociedades, por medio de la calidad y cantidad, marcado las afiliaciones y distinguiendo las clases sociales (Massey, 2013) donde tanto la iglesia como la monarquía, hacían lustre de ellos, tanto por motivos de iluminación espiritual, prestigio social o simple codicia.

Esto acusaba las disparidades sociales, en donde las muestras de majestad de los templos en las ciudades eran la representación de la desigualdad, en contraste de la sencillez del santuario campestre, la cual su austeridad resultaba ser mucho más seductora (Ruskin,

1984); *"no es la iglesia lo que queremos, si no el sacrificio; no es la emoción de la admiración, sino el acto de la adoración; no es el don, es la acción de dar."* (Ruskin, 1984). Justamente Ruskin también comenta cómo esta producción lujosa de ornamentos era el testimonio de la consagración del trabajo, frente a las pesadas exigencias de las necesidades humanas, pero que justamente los recursos humanos de las personas, no eran suficientes para tanto. (Ruskin 1984). Sin duda esto se justifica en la pérdida del simbolismo ornamental, al ya no representar su concepción mística, debido a estar opacada en el afán de representar poder y lujo, como se haría en el periodo napoleónico, al retomar estos símbolos y desligarlos de su raíz clásica (Sarli 2013).

Esta corriente de pensamiento situó al ornamento como una fuerza de trabajo desperdiciada, además de material desperdiciado, resultando en capital desperdiciado (Loos, 1908). La concepción de comprender al ornamento como un lujo, el cual no era necesario, dio la posibilidad de descubrir el gran valor de las masas sin adornos (Sullivan, 1892) identificando una belleza en la naturaleza material,

logrando una posible anulación de la máscara decorativa.

Loos no niega que el ornamentos sea un signo de superioridad artística en las épocas pasadas, pero que justamente el hombre moderno, comprendería lo torturado, penoso y enfermizo de diseñar con ornamentos modernos (Loos, 1908). Esto se debe a la vez por una personificación del "hombre moderno", enfrentando el nuevo siglo, cargado de cambios políticos, sociales y culturales; "Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los miembros de la tribu se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual". (Loos, 1908)

Años posteriores el propio Le Corbusier se referiría a las ornamentaciones de yeso como "charangas" fijando a este periodo como el "estilo 1925", describiendo a las ornamentaciones de yeso como "indigentes, chatas y falsas; de yeso para peluquerías"

(Corbusier, 1937). En Valparaíso también se vio afectada por esta corriente de pensamiento en la cual ya el Edificio Rios (1925) comenzaba a presentar un tratamiento de vanos más alargado y un tratamiento ornamental mínimo que mantiene ciertos elementos clásicos como las cornisas, en la cual las fachadas pasan a estar sujetas a relaciones entre llenos y vacíos (Aguirre,2004)

Víctor Auclair[1] por ejemplo se refiere a esto, en una conferencia dictada para difundir el hormigón (1912) en la cual se advertía, cómo el concepto de "forma" permitirá sustituir la idea de "estilo", donde la idea de "armonía de las masas arquitectónicas" y el principio de "unidad", siguen el propósito último de la "forma hermosa" (Aguirre, 2004). Justamente este panorama había cambiado, en donde Ricardo Larraín Bravo[2], argumentaba como "las necesidades en las viviendas, las exigencias de la especulación y las aparición de los nuevos materiales" dieron paso una nueva manera con la cual enfrentar la arquitectura; en donde las estructuras podían "disponer de grandes espacios vacíos, sin apoyos intermedios", en los cuales, murallas de fachada como interiores, logran descansar sobre

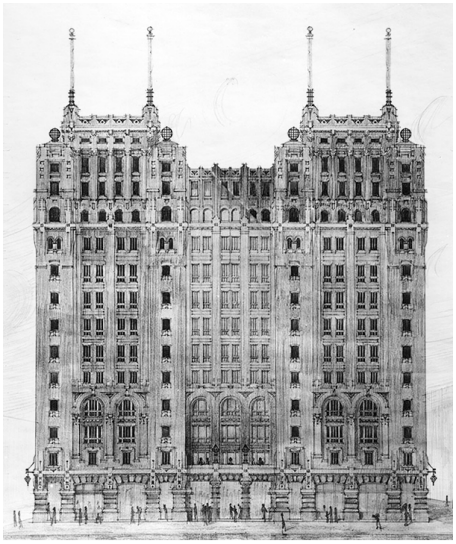
1 Auclair, Víctor, "El concreto armado" Conferencia dictada en la Universidad Católica. 21 de junio de 1912.

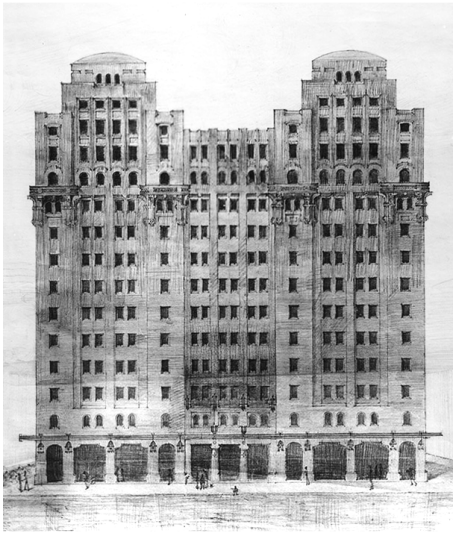
2 Larraín Bravo, Ricardo, "El honorario de los arquitectos"; EA: 1925, junio, N°6

columnas de acero o concreto, “alcanzando alturas de seis, ocho, diez o más pisos” (Aguirre, 2004).

Al igual que el terremoto de 1906 impulsó la introducción del hormigón armado y el acero como materiales estructurales, el terremoto de 1928 en Talca lo consolidaron. Esto debido a que en Chile, se evidenciara una falta técnica en la regularización de las construcciones, debido a la debilidad expuesta, frente a un sismo de baja magnitud, por lo cual en 1929 se dictaminó: “La Ley N° 4.563 que autorizaba al Presidente de la República para establecer las ordenanzas generales conteniendo las normas de construcción de los edificios, para poder enfrentar de una mejor manera futuras calamidades”. (Lagos, 2011)

Aun sin esta ley aplicarse con rigurosidad en los primeros años (Aguirre, 2004), significó un periodo en el cual el uso de materiales como el yeso, entraron en desuso, al preferir ornamentos que mantengan una continuidad material con el hormigón, dieron paso a una ornamentación fusionada con la estructura. En un principio las





Planimetrías de Ricardo Larraín Bravo, para el rascacielos de la Cooperativa Vitalicia en Valparaíso. En estas dos fachadas podemos ver las dos propuestas presentadas, en las cuales evidenciamos un cambio radical en la manera de abordar el ornamento. En la primera fachada podemos ver un tratamiento ornamental clásico de principios de siglo XX; mientras que en la segunda fachada podemos ver una marcada ausencia ornamental, donde los vanos se presentan desnudos, a excepción de unos balcones con macizas ménsulas.

Este proyecto se lo adjudicaría finalmente Alfredo Vargas Stoller.

Imágenes tratadas

Fuente Original:
Fondo Ricardo Larraín Bravo, cultura digital UDP.

influencias art decó lograron estampar patrones y fusionarlas con el plano de fachada, como el edificio ubicado en la intersección de Av. Argentina y Pedro Montt (1920/39) (Atlas: Patrones Fusionados, pg. 272-273), el ex edificio de Seguros Germania (1925) (Atlas: Friso, pg. 274-275), o la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1928), sin embargo estos "estampados" se tendieron a simplificar, llegando a conformar líneas; encontrando casos como surcos en la actual Estación Bellavista (1932) (Atlas: La línea, pg. 280), o por molduras adosadas en el ex Teatro Metro (1945) (Atlas: La línea, pg. 282), todas ellas eran líneas que acompañaban a los vanos, las cuales ahora con un mayor protagonismo, debido a la "obsesión por la transparencia" (Moussavi y Kubo, 2006) planteada por el incipiente movimiento moderno instalado en Valparaíso.

Los nuevos materiales, permiten una nueva manera de configurar los vanos, en la cual, la obra del ex Banco Central de Valparaíso (1930) (Atlas: El vidrio y el ornamento, pg. 278), utiliza las ventanas como medio ornamental, conformando franjas que atraviesan verticalmente al edificio, todo esto posible gracias a

la libertad estructural que permite la construcción de marcos estructurales, donde sus muros pueden ser rellenos con libertad material, en este caso, vidrio. El punto de jerarquización es tal, que las ventanas son los elementos a decorar, donde la unión entre paños de ventanas se ornamenta con un patrón que simula un friso clásico; esta interpretación aparentemente anacrónica, también la realiza el Palacio de Tribunales (1937) (Atlas: El vidrio y el ornamento, pg. 279), la cual en su acceso utiliza un friso clásico, que aporta monumentalidad y contrasta justamente con la modulación vanguardista de sus ventanas. La máxima expresión de esta conceptualización la presenta el ex Edificio de Correos (Atlas: La línea, pg. 281), donde las ventanas marcan el sentido proporcional del edificio, en la cual en forma de una línea continua, solamente interrumpida por otro volumen, de características verticales. Este planteamiento guarda sentido con la aparición de la escala humana como concepto, donde al situar la disposición de los vanos, la continuidad y por ende la horizontalidad son los factores que guardan más sentido con nosotros, debido a la posición normal de los ojos, moviéndose con mayor naturalidad.

Sin duda la compresión del vano como un componente ornamental por sí mismo, al aumentar las posibilidades de diseño -debido a los nuevos sistemas constructivos- permitieron adquirir características continuas y lineales, volviéndose un componente protagonista en la composición de fachada. Sin embargo la dicotomía simbólico/racional, se expresa con más fuerza aún, en el cuestionamiento al ornamento en altura, este rasgo evidenciaba en su composición, las lógicas distorsionadas que ocurrían al entremezclar dos lenguajes o retículas, aparentemente distintas, siendo estas las últimas muestras de la ornamentación la cual engalanó por tantos años al puerto de Valparaíso.

Página siguiente:

Esquemas para identificar ejes dentro de la composición.

Planimetría extraída desde:

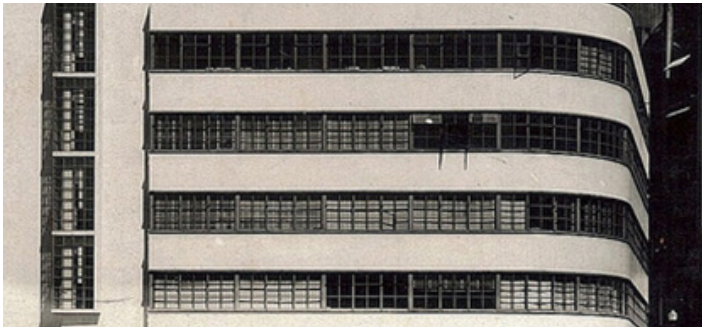
Valparaíso. Guía de Arquitectura. Vol. 2: Valparaíso. Un itinerario de descubrimientos (2005).
Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, España / Ministerio
de Vivienda y Urbanismo, Chile.

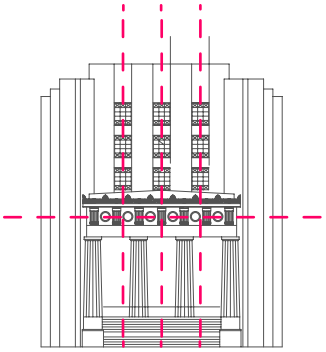
Intervención propia.













LA POSICIÓN DEL ORNAMENTO EN ALTURA

La dicotomía estético/racional, presentada a comienzo de este capítulo, relata la problemática originada luego del terremoto de 1906, en la cual las estructuras de hormigón y acero se hicieron presentes; donde a medida que la confianza en este sistema constructivo crecía, la estructura alcanzaban alturas cada vez mayores, con lo que contrajo cada vez más discrepancias con la ornamentación propia del siglo XIX. Un informe presentado por el arquitecto Luis Troncoso Pinto (1924), daba cuenta del sistema constructivo de esqueleto de acero, en donde comenta como la albañilería "dejaba de ser un material soportante para transformarse en un material decorativo y de protección contra el fuego" (Aguirre, 2004).

La propia estructura cada vez más se veía como un elemento vigoroso que debía ser exteriorizado, esto motivado al alcanzar alturas cada vez mayores, permitiendo que adquirieran la denominación de "rascacielo", los cuales en palabras de Le Corbusier, eran "un magnífico instrumento, creador de economía y, por ende,

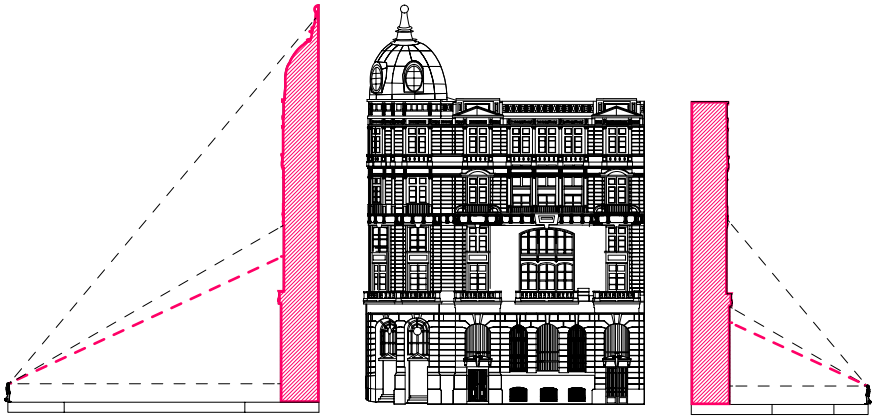
un creador de riqueza" (Corbusier, 1937), Justamente esto ocasionó una libre modulación en la retícula estructural, con la cual, debido a la restrictiva modulación sujeta a sistemas constructivos a base de apilamiento -utilizados en el pasado- permitió que la retícula estructural lograra obtener autonomía -por así decirlo- de la retícula rítmica.

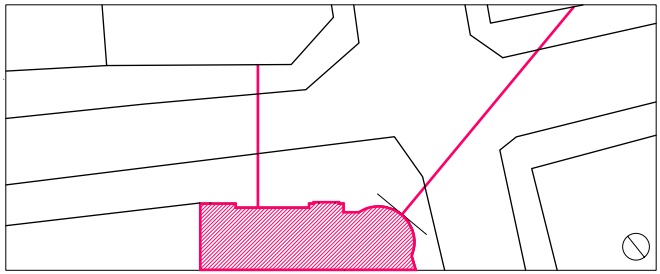
Como hemos visto en capítulos anteriores, los ornamentos textiles, son con los cuales organizamos la retícula rítmica escondida en la fachada; esta trama, al estar sustentada bajo los principios estéticos a las que responden los ornamentos, podemos asociarlas de tal manera, al funcionamiento de las estructuras naturales, en donde, para Gottfried Semper (2013), estas, están formadas por una estructura básica, compuesta por; una base, encargada de dar soporte como unidad telúrica; una parte intermedia, encargada de mediar por medio de la proporción entre las partes; y la parte dominante, encargada de coronar la composición y ser el punto donde confluye todo.

Estas nuevas estructura, mayores a cinco pisos de altura, fueron apareciendo paulatinamente luego del terremoto de 1906, en la cual la transición de la mimética Bolsa de Valores (1915), al Reloj Turri (1924), la ex Caja Nacional de Ahorros (1925), o el edificio de seguros Germania (1925), entre otros, dieron paso a esta transformación estética en la cual, los elementos ornamentales, tomaron una nueva posición espacial en el plano de fachada. Esta nueva disposición ornamental, conllevo a alterar la estructura clásica por la cual se organizaban los ornamentos, obligando a "estirar" su composición para equiparar a la retícula estructural.

Esto lo podemos evidenciar en el estudio de casos[1], en la cual, al comparar los edificios entre sí, estos, aun sin compartir retículas rítmicas similares entre sí, comparten una disposición entre volúmenes similar. Estas, están organizadas bajo un fuerte eje de simetría por el cual se disponen volúmenes a sus costados, extendiéndose horizontalmente. Esto acompañado por una jerarquización en los bordes de la composición, permite que el tramo homogéneo construya las jerarquizaciones, contrastando por medio

1 Estudio elaborado en el capítulo "La vanguardia estilística" pg. 92-93









El caso de la Bolsa de Valores, presenta una solución astuta, al mimetizar su altura por medio de una modulación en los pisos, donde el primer piso tienen una doble altura, mientras que la fachada orientada a la estrecha calle Prat, utiliza un gran vano que agrupa el segundo y tercer piso, evidenciando las nuevas capacidades técnicas que se podían realizar con el hormigón, las cuales contrastadas con el 4 y 5 piso, que valiéndose con un repertorio ornamental clásico en el uso de cornisas e hileras para las uniones entre pisos, mediaban en la transición de expresar esta nueva retícula constructiva que planteaban las nuevas estructuras.

Planimetría extraída desde:

Valparaíso. Guía de Arquitectura. Vol. 2: Valparaíso. Un itinerario de descubrimientos (2005).
Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, España / Ministerio
de Vivienda y Urbanismo, Chile.

Intervención propia

de su neutralidad respecto a los ejes con mayor concentración ornamental, denotando su característica mediadora entre las partes.

Es por lo cual, que al aplicar esta retícula en un volumen eminentemente vertical y alargado, la retícula se deforma de tal manera que el tramo homogéneo, adquiere un tamaño desproporcionado, que le imposibilita cumplir con su función elemental de interconectar la base con el coronamiento, ya que el propio coronamiento pierde jerarquía al perder su definición, al ubicarse en una posición tan elevada.

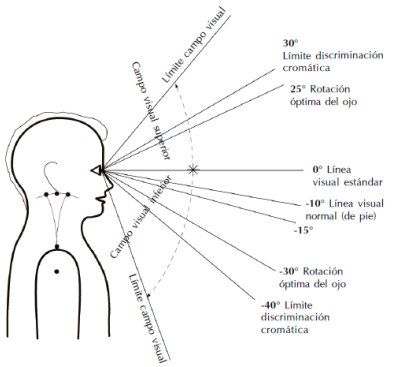
Esa situación guarda una interpretación similar a lo planteado en el capítulo de "Sujeción" en la cual por medio de la comprensión del capitel como un ornamento que expresaba los fenómenos devenidos del movimiento, se midió el grado de distorsión, por medio de una sucesión de fotografías en la medida que nos aproximamos al ornamento. Es por esto que, al tener un sistema compuesto por una altura fija (capitel) y una distancia variable (punto de observación) fue posible medir la progresión por la cual el capitel se deformaba

a medida que uno se acercaba a él, identificando que a medida que el ángulo generado a partir de los dos elementos, se aproximaba a los 50° y 40°, la distorsión aumentaba exponencialmente, donde las curvas del capitel, evidenciaban una transición cada vez más pronunciada. Sin embargo, la intención de esto no era encontrar un ángulo preciso en el cual este se distorsiona, sino un entendimiento de la manera en la cual las formas se distorsionan, por medio de una "diagonal imaginaria", formada entre el elemento a analizar y el punto de observación.

Esto puede ser extrapolado a la situación de calles como Prat y Cochrane, en las cuales debido a la estrechez de sus calles, la variable fija pasaría a ser el ancho de la calle y no la altura del elemento o edificio. Es por esto que la situación en calle Prat, por ejemplo, su calzada no llega a supera los 6 metros, además de contar con aceras de 3 metros, las cuales en conjunto a las edificaciones, de alturas no superiores a los 9 y 12 metros (Jiménez & Ferrada, 2006), logran una situación en la cual los edificios construyen un perímetro o conjunto, los cuales debido a la estrechez de la calzada, no pueden

ser percibidos completamente, al distorsionarse las formas a medida que se supera el límite del campo visual, por lo cual, debido a lo mencionado anteriormente, se perciben exponencialmente más altos, donde "el tamaño de un objeto no es absoluto, sino que es relativo a su contexto" (Maino 2018).

Esta relación la podemos observar con claridad en la ya mencionada ex Caja Nacional de Ahorros (1925) donde al aplicar un diagrama elaborado en base al campo visual del ojo humano[2], podremos observar como "la base", está compuesta por un repertorio de ornamentos clásicos, donde un sólido basamento, acompañado por un almohadillado de profundos surcos, construyen la base para utilizar un pilar que cierra la composición de dos niveles en la cornisa, marcando el límite de este tramo. Coincidentemente, esta cornisa demarca el límite de discriminación cromática desde la perspectiva del peatón, evidenciando las características microcósmicas de este tramo, encargado de escalar mediante un repertorio de elementos ornamentales conocidos y una escala visual admisible al ojo humano, desviando la atención del tramo homogéneo.

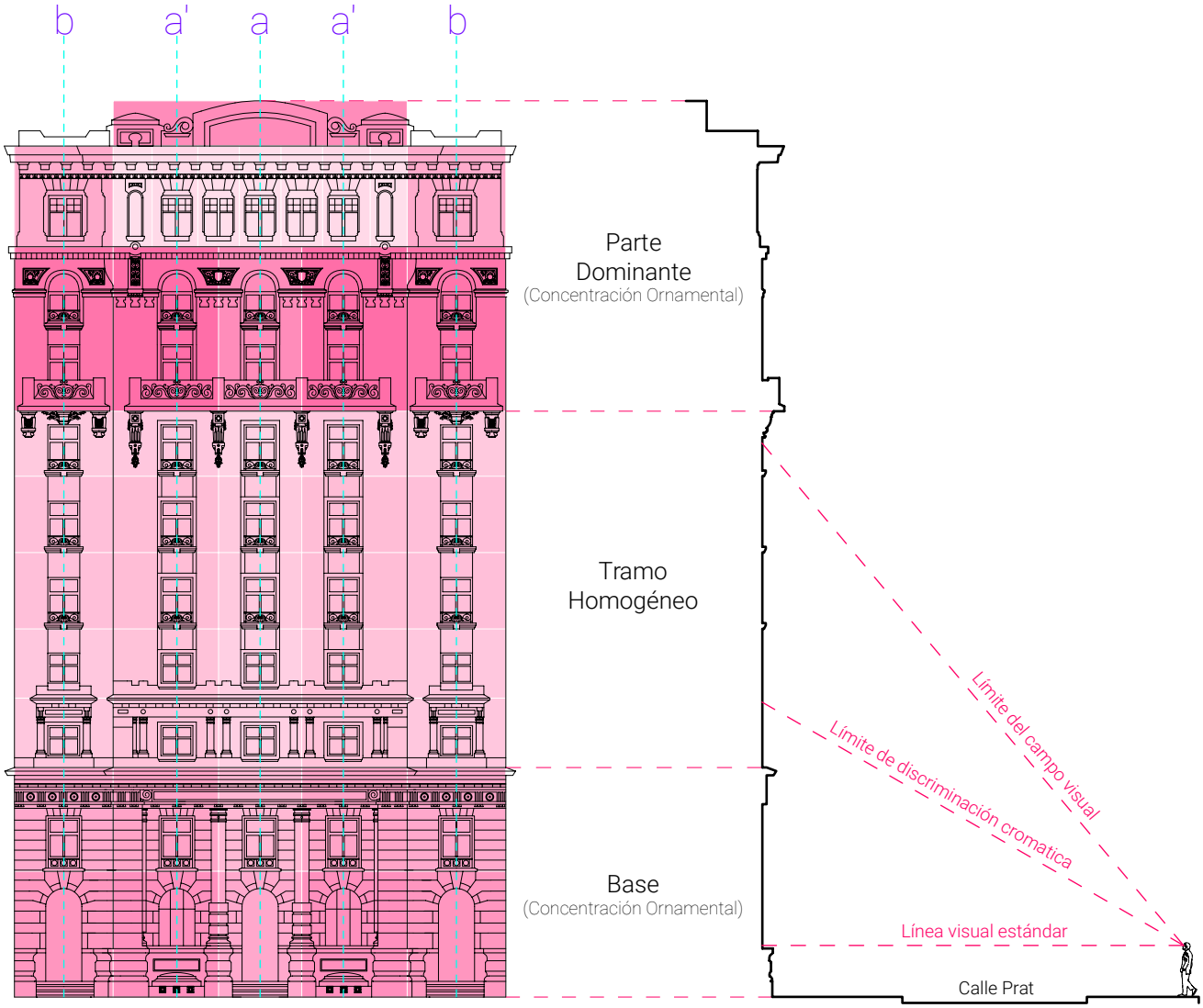


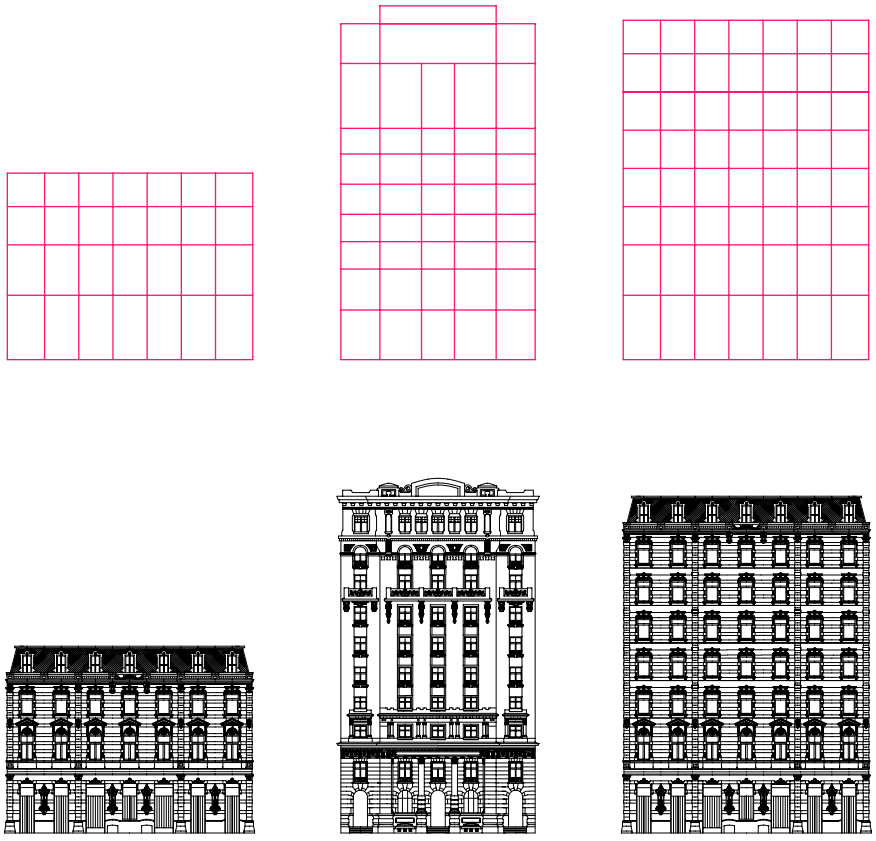
2 Diagrama de Campo Visual del ojo humano. The Measure of Man and Woman: Human Factors in Design. Alvin R. Tilley, Henry Dreyfuss Associates (2021).

Página Siguiente

Retícula rítmica y diagramas de la Ex Caja Nacional de Ahorros.

Planimetría y diagramación, elaboración propia.


b
a'
a
a'
b
Parte
Dominante
(Concentración Ornamental)
Tramo
Homogéneo
Base
(Concentración Ornamental)
Límite del campo visual
Límite de discriminación cromatica
Línea visual estándar
Calle Prat

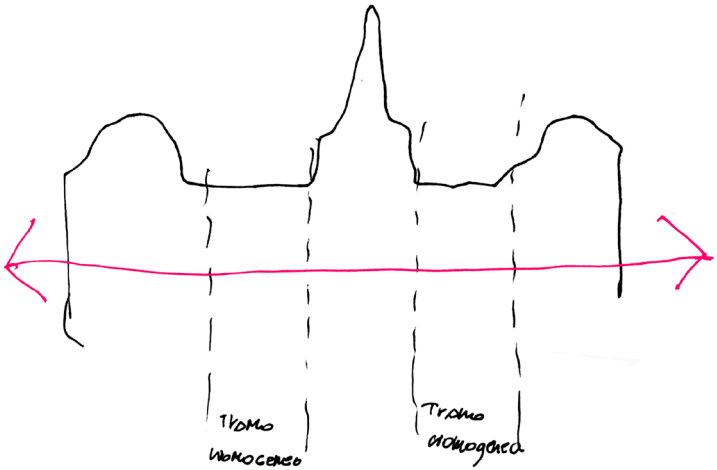


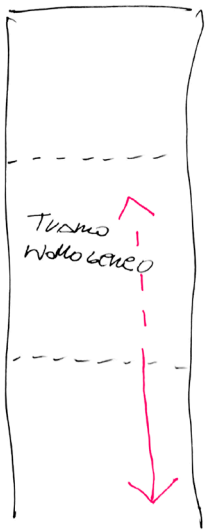
Comparativa escalar entre Hotel Reina Victoria (1902) y la Ex Caja Nacional de Ahorros. En ella podemos ver la deformación de la escala rítmica en la proporción de un edificio en altura.

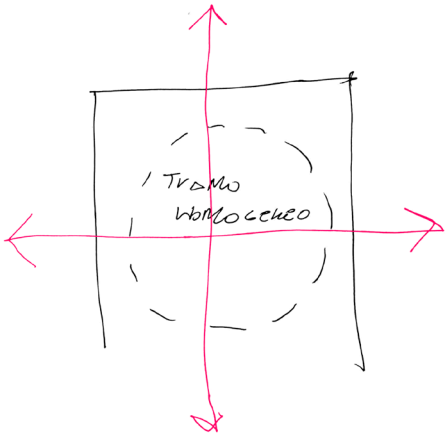
Planimetría y diagramación, elaboración propia.

El tramo homogéneo es diferenciado claramente de la base, debido a la regularización de los vanos y el cambio en la materialidad, la cual se diferencia al no poseer ornamentos, dando una apariencia desnuda; esta transitaría progresivamente a la coronación, que sin equiparar a la sólida ornamentación del tramo inferior, los finos detalles en las ménsulas, hileras y patrones estampados en el muro, daban cuenta de ese valor desaprovechado, al no poder ser percibidos claramente, al superar el límite del campo visual. Este fenómeno es atribuido por Leonardo da Vinci, como la perspectiva menguante, en la cual por medio de un "enrarecimiento del aire interpuesto entre el ojo y el cuerpo opaco" las formas pierden la definición de su contorno, desvaneciéndose a la gran distancia y perdiendo sus sutilezas (Maino, 2018). Este fenómeno sin duda contempla uno de los grandes justificativos por los cuales se abandonó el uso de ornamentos en altura.

Mediante estos antecedentes, la comprensión visual y mental de formas complejas en altura, se volvieron difíciles de percibir,







Esquema de la disposición del tramo homogéneo para 3 clases de edificios.

El primer caso, ejemplifica los edificios con estructuraciones previas al hormigón y el acero, debido a la poca altura respecto a estas anteriores, sus tramos homogéneos se disponen a los costados del eje simétrico.

Para el segundo caso, son los característicos para edificios de gran altura, donde el tramo homogéneo pasa a estar al centro.

El tercer caso, es la combinación de los anteriores, en los cuales tras alcanzar altura y ancho, el tramo homogéneo se jerarquiza, tal como el caso de la Cooperativa Vitalicia (1949).

Elaboración propia.

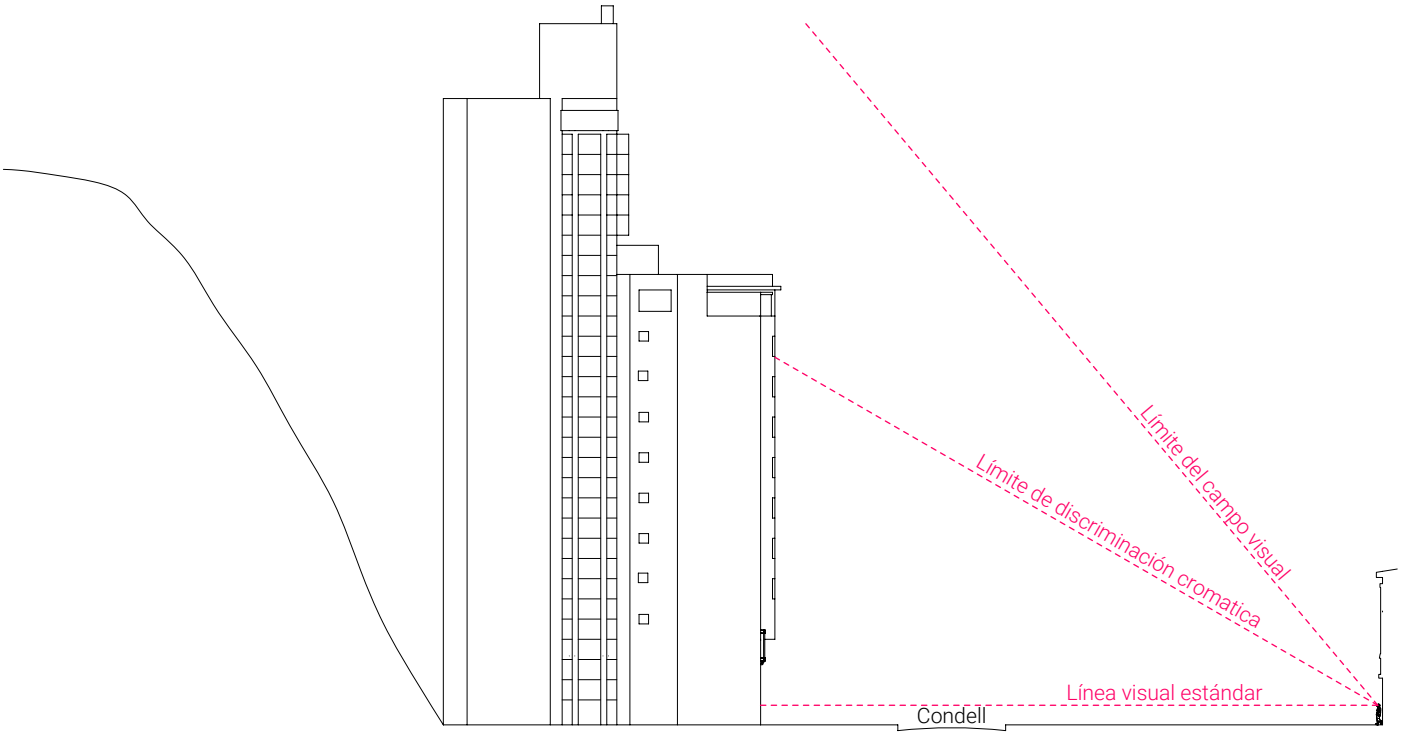
por lo cual, esto incentivó a geometrizar formas y fundirlas con el material estructural como tratamos anteriormente. Sin embargo, la consagración del racionalismo y por ende, el fin de la ornamentación, ocurrió en Valparaíso en el año 1946, con el rascacielos construido para la Cooperativa Vitalicia, diseñada por Alfredo Vargas Stoller. Este edificio de 57 metros de altura, destaca por poseer cualificaciones estéticas sin la necesidad de presentar ornamentos, expresando la tan anhelada "armonía de las masas arquitectónicas" que Víctor Aucliair vaticinó.

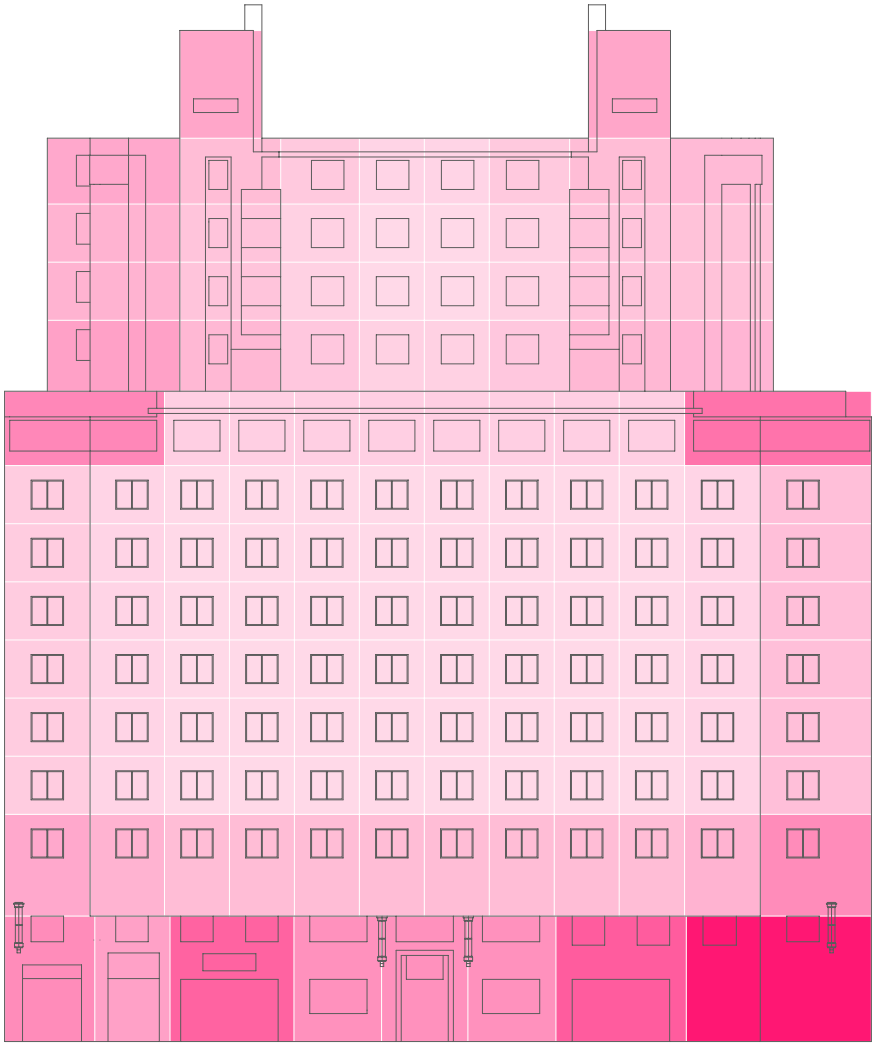
Esto es debido a que la propia estructura, logró contemplar por sí misma los fenómenos estéticos que la ornamentación poseía, logrando la simetría por medio de la homogeneización de los vanos, donde la misma ventana de carácter neutro ejercía de punto. Esto, consolidó el tramo homogéneo dentro de la composición, expandiendo la modulación de ventanas, de manera tal, que implícitamente dentro la repetitiva modulación de ventanas, dirijan su atención al centro para construir la idea de un borde.



Cooperativa Vitalicia (1946)

Valparaíso (Chile), Plaza A. Pinto, Ed. Coop. Vitalicia [fotografía]. Archivo Fotográfico. Biblioteca Nacional Digital de Chile.


Límite del campo visual
Límite de discriminación cromatica
Línea visual estándar
Condell



Cooperativa Vitalicia (1946)

Página anterior:

Elevación y diagrama del campo visual.

Página actual:

Retícula rítmica y patrones de la Cooperativa Vitalicia

Planimetría y diagramación, elaboración propia.

El edificio plantea las profundidades utilizando una altura de fachada de 30 metros, mientras que el tramo superior de 27 metros es retranqueado, permitiendo no interferir con la altura de los miradores, logrando que aun, siendo un edificio de carácter monumental debido a su tamaño, logra mimetizarse con en el entorno, tanto en su forma, como en su planteamiento estético.

Las cualidades reunidas por el edificio de la Cooperativa Vitalicia (1946) permitieron contrastar un período en el cual, la ornamentación ya lejos del auge y fervor producido años atrás, comenzaba lentamente a decaer, perdiendo sus fundamentos cósmicos. Ahora frente a este nuevo escenario, la desnaturalización de sus características al enfrentar las nuevas retículas constructivas, condujo a los ornamentos a perder su significado estético y desaparecer de las composiciones de fachada.

CONCLUSIÓN

La ornamentación, como hemos visto a través de esta investigación, logra mantener un lenguaje intrínseco, desde las composiciones más austeras a las más complejas, donde en esa capacidad de mantener este código inalterable, a través de los siglos, es lo que los ha vuelto tan resistentes al cambio. De este mismo código es por el cual Valparaíso, luego de la independencia nacional, comenzó a adaptarse a la tendencia internacional, adoptando los códigos ornamentales devenidos de la naturaleza y cosmos.

Sin duda el imaginario ornamental porteño condice con esa aproximación a la naturaleza, evidenciada en el Atlas, la cual conlleva en su ornamentación las leyes formales de la estética. Justamente los fenómenos devenidos de la simetría, la proporción y la dirección son las herramientas que en su yuxtaposición componen el lenguaje ornamental. Sin los fundamentos estéticos de los cuales provienen estos elementos, ósea la naturaleza en sí misma, estos elementos se convierten en piezas sin valor y por ende su devaluación.

Esta transición natural por la cual el ornamento se devaluó; se contextualiza y se llena de matices al proponer al terremoto de 1906 como la causante de la paulatina devaluación. Luego de este suceso, podemos evidenciar como el ornamento tanto en yeso como del innovador metal estampado se mantuvo en uso, por lo cual suponemos que la ornamentación no fue percibida como el factor principal de la catástrofe, sino fueron las estructuras de ladrillo y adobe.

Debido a lo anterior, se justifica la llegada de las nuevas estructuras de acero y de hormigón armado a Valparaíso, permitiendo alcanzar nuevas alturas y principalmente modulaciones, que dieron origen a esta devaluación ornamental. Por lo cual afirmamos que el terremoto de 1906 es el hito que impulsó esta transformación en Valparaíso, en la cual esta transición paulatina, fue la búsqueda de una nueva lógica ornamental, sujeta a las modulaciones propuestas por las nuevas estructuraciones materiales.

Estas modulaciones son evidenciadas al contrastar las fachadas frente a una matriz de análisis, generada a partir de una clasificación de ornamentos locales. Esto demuestra la vasta cantidad de ornamentos de fachada en la ciudad, permitiendo generar grupos definidos, tanto tipológicos como morfológicos. Mediante ella podemos ver un aspecto por el cual la belleza se manifiesta en la fachada, evidenciando las transformaciones estéticas.

Esta transformación estética en Valparaíso, se manifiesta primero en un uso de patrones y motivos naturales, marcada por una radical aparición de las ornamentaciones en yeso y metal tras la llegada de inmigrante a mediados del siglo XIX. Después del terremoto de 1906 estas lógicas ornamentales se mantuvieron, donde la tendencia de alcanzar una mayor altura, se dio a comienzos de 1920, donde el ornamento además de adquirir una nueva posición, se simplificó y se fusionó con la estructura, al usar ornamentaciones de hormigón. Estos elementos se devaluaron limitando su uso tras el edificio de la Cooperativa Vitalicia (1946), siendo el primer edificio en altura de Valparaíso, que logró desprenderse de su ornamentación

sin perder su cualificación estética, abogando por una neutralidad en su fachada para aproximarse con la naturaleza.

Con lo cual podemos concluir como un planteamiento "ornamental" o estético es esencial a la hora de diseñar arquitectura, evidenciado ante la aparición de edificios de gran altura en Valparaíso, marcadas por la ausencia de escala y ornamentos, los cuales no justifican lo planteado por las ideologías de comienzos del siglo XX, donde la ambición económica nos priva del placer estético que aborda la esencia ornamental.

PARTE 2

ATLAS ORNAMENTAL

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Atlante y Cariátide
Diario El Mercurio (1899), Esmeralda 1002 *230*

Cariátides
Compañía de seguros La italia (1916), Condell 1575 *232*

Bajorrelieves, Economía es riqueza.
Banco Santander Yungay 2802 *234*

Querubines
Inmueble Av. Argentina 825 (1920-39) *236*
Inmueble Av. Argentina 744/Victoria 3073 (1920-39) *237*

Fauno
Palacio Polanco (1903), Brasil 1850 *238*

León y Fauno
Inmueble Victoria 2388 (1920-39) *240*
Inmueble Victoria 2320-2328 (1920-39) *241*

Flores
Inmueble Eleuterio Ramírez 476 (1940) *242*
Palacio Consistorial (1900), Condell 1490 *243*

Cartuchos y conchas
Importadora Rose-Innes (1876) *244*
Inmueble Argentina 264-288 (1908) *245*

Mascarones en la obra de E.O.F.Harrington
Ex Hotel Royal (1897), Esmeralda 1025-1087 *246*
Hotel Reina Victoria (1902), Sotomayor 190 *247*

Mascarones
Inmueble Victoria 2367 *248*
Inmueble General Cruz 327-349 *249*

Mascarones jerarquizados
Inmueble General Cruz 327-349 *250*
Ex Hotel Royal (1897), Esmeralda 1025-1087 *251*

Materialización de la escala
Ex Hotel Royal (1897), Esmeralda 1025-1087 *252*
Ex Banco Anglo Sud Americano (1922), Prat 872 *253*

La texturización del Arabesco
Edificio Ross Edwards (1911), Av. Pedro Montt 2018-2026 *254*
Inmueble Victoria 3042-3044 (1920-39) *255*

Tachas y arquillos.
Ex diario La Unión (1912), Edwards 355 *256*

Metal estampado y sus texturas.
Edificio de la Mutual de la armada (1925), Condell 1537 *258*

La Vanguardia Ornamental
Palacio Lyon (1888), Condell 1525 *260*
Ex Intendencia de Valparaíso (1910), Sotomayor S/N *264*
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1928), *268*
Brasil 2950

Patrones fusionados
Inmueble Av. Argentina/Av. Pedro Montt *272*
334-344; 384. (1920-39)

Friso
Edificio de seguros Germania (1925), Condell 1217 *274*

Ornamentos macizos
Ex Caja Nacional de ahorros (1925), Prat 765 *276*
Inmueble Eleuterio Ramírez 476 (1940) *277*

El vidrio y el ornamento
Ex Banco Central de Valparaíso (1930) *278*
Palacio de Tribunales de Justicia (1937) *279*

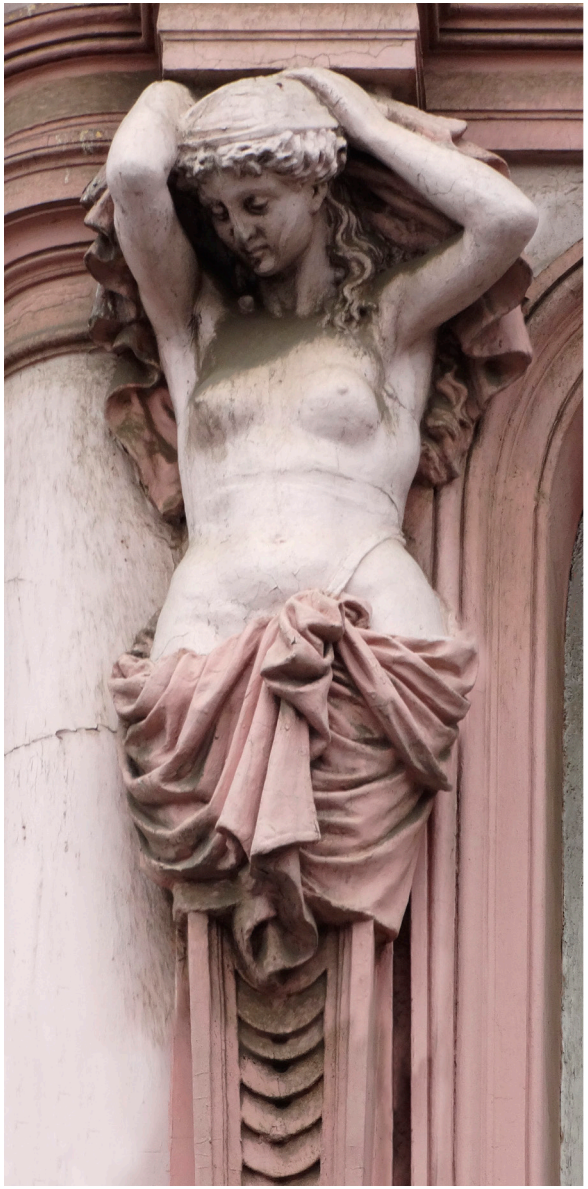
La línea
Estación Bellavista (1932), Estación puerto lt. 1 y 2 *280*
Ex Edificio de Correos (1942) Sotomayor 233 *281*
Ex Teatro Metro (1945), Av. Pedro Montt 2111 *282*
Actual Escuela de Ingeniería Industrial UV, Av. Brasil 1786 *283*





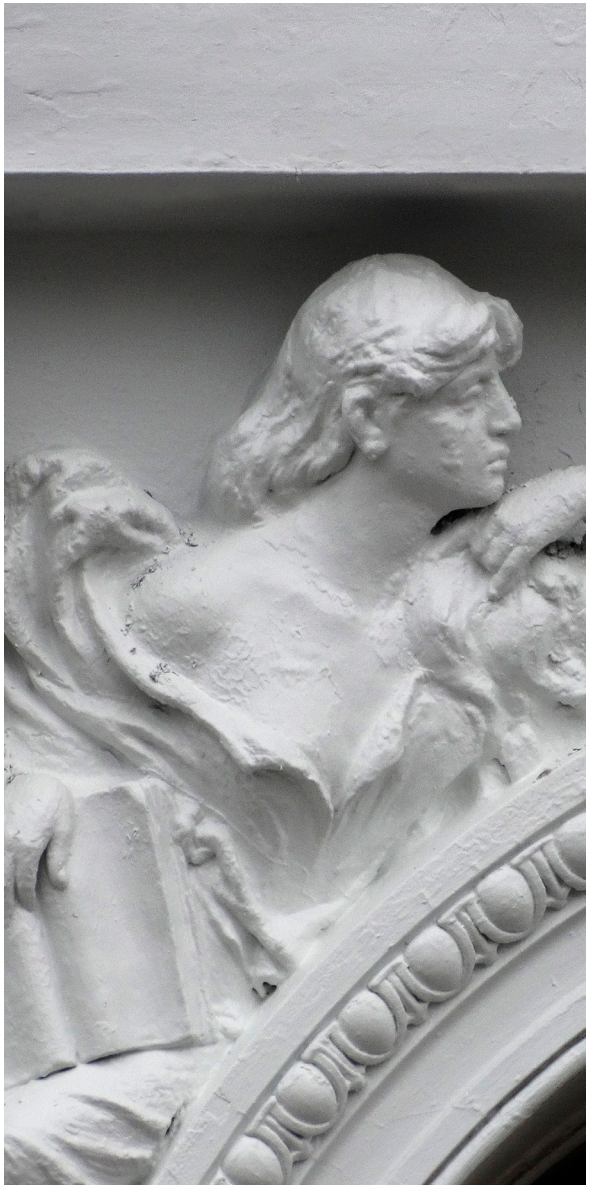









MEDIO
CENTIVO
























1908









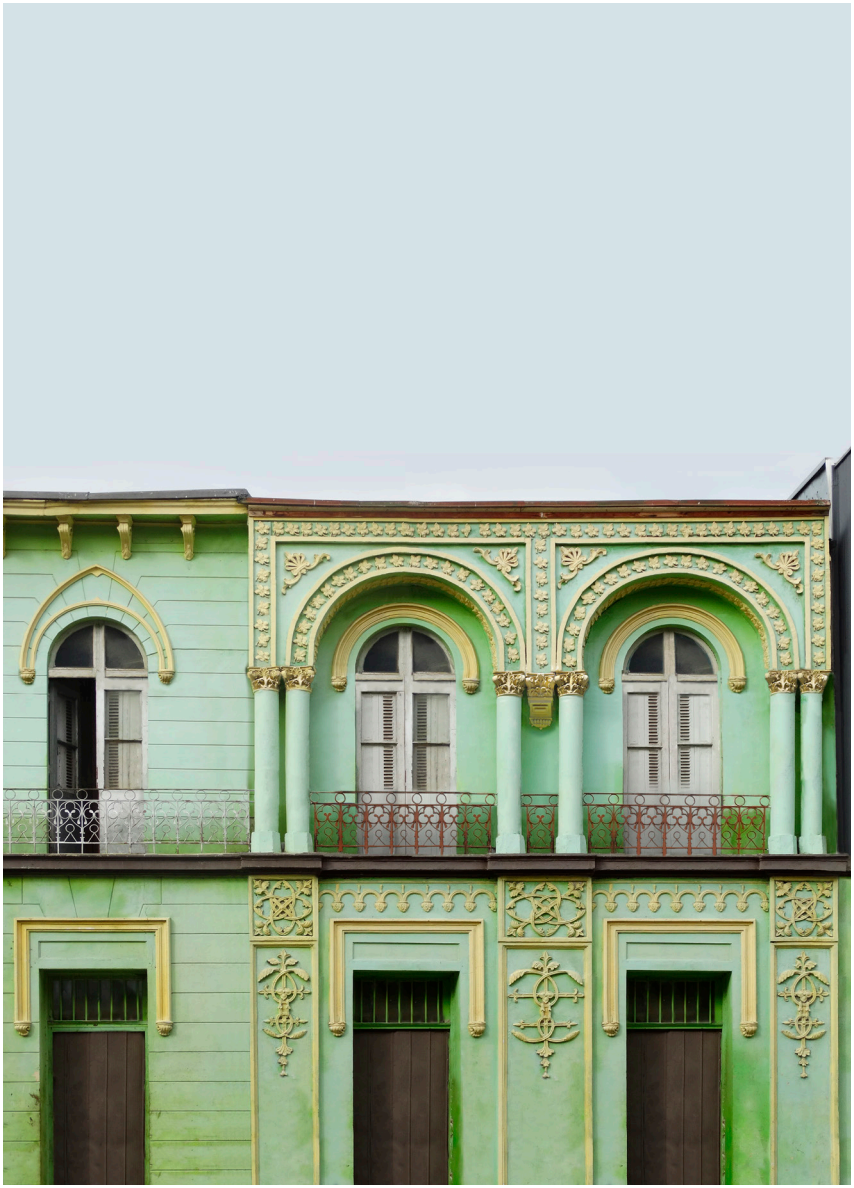








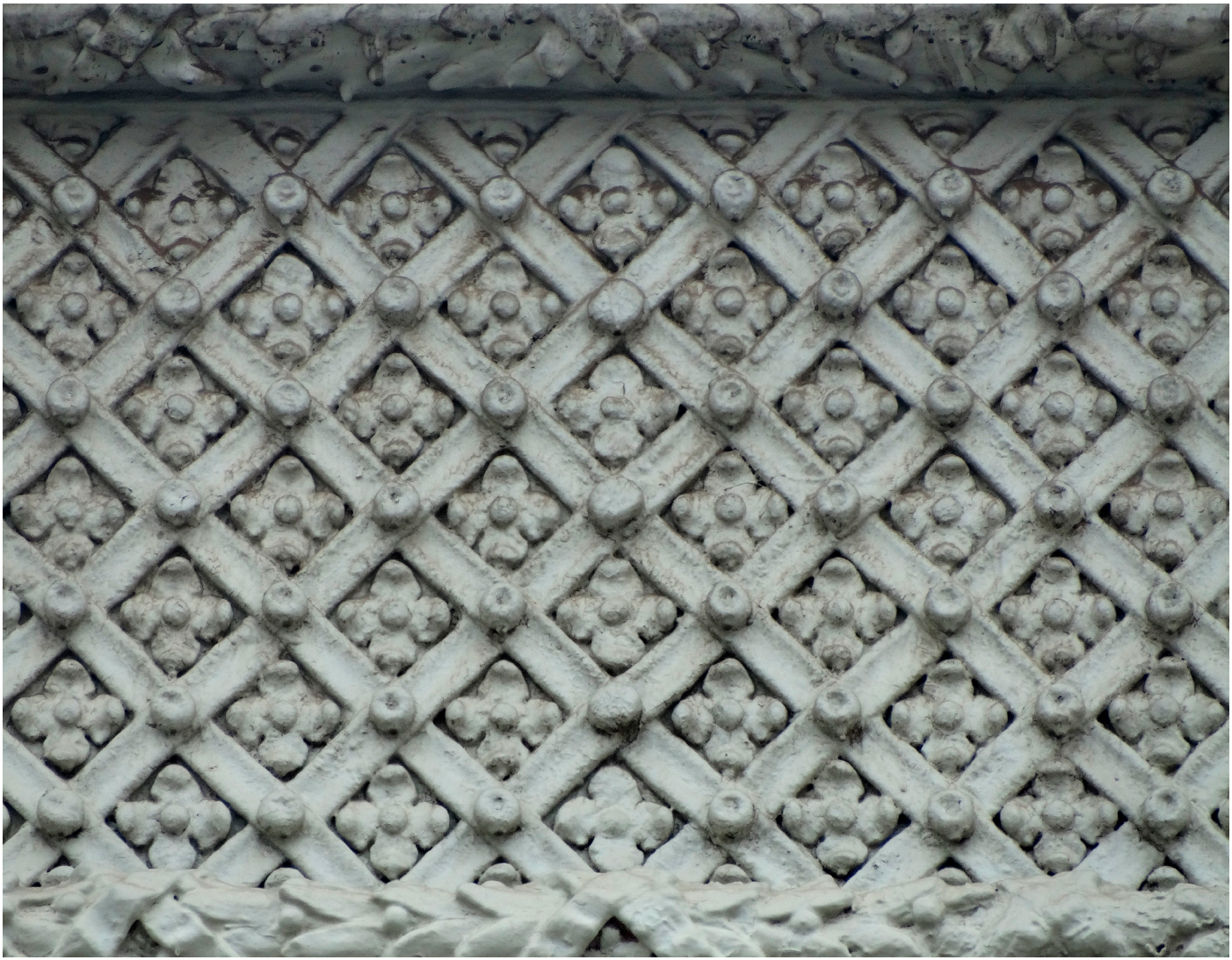



























ARMADA DE CHILE





































BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, M., (2004) La arquitectura moderna en Chile : el cambio de la arquitectura en la primera mitad del siglo XX : el rol de la organización gremial de los arquitectos (1907-1942) y el papel de las revistas de arquitectura (1913-1941). Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM).

Badía. A. & Garcia. E., (2012) Cosmetología aplicada a la estética decorativa. Madrid: Ediciones Paraninfo, S.A

Cáceres, O., (2007) La arquitectura de Chile Independiente. Chile: Ediciones Universidad Bio Bio.

Caetano, I., (2015) DrAFT An Algorithmic Framework for Facade Design, Lisboa: University of Lisbon.

Castro, F., (2018) Estudio, registro y revisión de procesos de conservación y restauración de ornamentos; Fachada Palacio Pereira. Ornamentos fachada Huérfanos, Etapa 3 - Ornamentos fachada San Martín. Santiago: Universidad Finis Terrae.

Ching, F., (2015) Diccionario visual de arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Ching, F., (2015) forma espacio y orden. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Corbusier, I., (1937) Cuando las catedrales eran blancas: viaje al pais de los timidos. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1999

Elgueta, H., (2020). Movilidad urbana, influencia inmigrante en el paisaje urbano de Valparaíso. Arquitetura e urbanismo: forma, espaço e design 2, 221-232.

Elrayies, GM., (2017) Architectural ornaments in the twenty-first century: An analytical study, Cities' Identity Through Architecture and Arts, Chapter: Architectural identity and globalization, Londres: Taylor & Francis Group. pp.9-25

Fanelli, G. & Gargiani, R., (1999) El principio del Revestimiento. España: AKAL.

Garcia, M., (2016) La ornamentación en la definición arquitectónica: contextos e influencias. Revista de temas de arquitectura, vol. 7. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, Área de Proyectos Arquitectónicos, 2016. p. 51-66.

Gutierrez, L., (2015) Macro y Microcosmos, Un paseo desde el Big Bang hasta el interior de las células, Elche: Revista UMH Sapiens.

Gredig, A., (1985). El ornamento estampado en la Arquitectura. ARQUITECTURAS DEL SUR, (5), 14-17.

Henriquez, H., (1906). Valparaíso bajo su aspecto constructivo. Diario La Unión 1906/12/20

Jiménez, C. & Ferrada, M., (2006) Identidad tipológica del patrimonio arquitectónico, Área Histórica Unesco de Valparaíso, Noviembre pp 25.

Junta de Andalucía (2005). Valparaíso. Guía de Arquitectura. Vol. 1: Valparaíso. Una ciudad, su historia y su gente. Vol. 2: Valparaíso. Un itinerario de descubrimientos. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, España / Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Chile.

Lagos. R., (2011) Terremotos: ¿Una oportunidad para avanzar la agenda de cada Gobierno? .Revista Anales. Séptima serie, N° 1, Mayo 2011

Loos, A., (1908) Ornamento y Delito. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

Massey, J., (2013) Ornament and decoration. In G. Brooker & L. Weinthal (Eds.), The Handbook of Interior Architecture and Design. A&C Black.

Maino, S., (2018) Apariencia, naturaleza y escala en arquitectura. Juan Borchers viaje y obra. Valparaiso: Editorial USM.

Memoria, A., (1930) Medios que conduciran a la comprensión de lo Bello y sus diversas manifestaciones. Las expresiones, espiritual y material, de la arquitectura. Revista Arquitectura y Arte decorativo.

Morrin, E., (1977) - El método. I. La naturaleza de la naturaleza. SEUIL, Paris, Trad.

Española de la ed. Cátedra Madrid) (Dialnet - la teoría general de sistemas A. Flores & J Thomas)

Pellegrini, A., & Aprile, J., (1926) El censo comercial industrial de la colonia italiana en Chile. Resumen general de las actividades de la colonia. Santiago, Imprenta de la "Colonia"

Pérez, F., (1937) Teoría y Prácticas Ornamentales. España: Editorial Labor S.A

Perez de Arce, M., (2011) Smith Solar & Smith Miller Arquitectos. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

Riisberg, V. & Munch, A., (2015) Decoration and Durability. Ornaments and their "appropriateness" from fashion and design to architecture. Artifact

Ruskin, J., (1849) The Seven Lamps of Architecture. Londres: Library Edition, 1903.

Salingaros, N., (2001) El hombre y la Máquina.1995, Capítulo "Las leyes de la arquitectura desde la perspectiva de un físico". San Antonio: University of Texas.

Salingaros, N. & Mehaffy, M., (2015) Una teoría de la arquitectura, 2006. Capítulo "4: El valor sensorial del ornamento". Plataforma Arquitectura.

Semper, G., (2013) El estilo, el estilo en las artes técnicas o tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.

Semper, G., (1992) Gottfried Semper: Los Cuatro Elementos de la Arquitectura, Autores varios. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.

Sempértegui, M., (2017) Catálogo Comentado de Ornamentos Arquitectónicos, período 1870 – 1940. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Sullivan, L., (1892) Ornament in Architecture, The Engineering Magazine.

Tartás, C. & Guridi, R., (2013) Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. Valencia, Universitat Politècnica de València.

UNESCO. (2003) Lista del Patrimonio Mundial de UNESCO, Área Histórica de la Ciudad-Puerto de Valparaíso, inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de UNESCO con el N° 959 rev.en 2003.

Vallance, A. & Day. L. & Crane, W., (2017) Great Masters of Decorative Art: Burne-Jones, Morris, and Crane, 1900. Londres: Calla Editions.

Woolliscroft, G., (2016) The principles of design, 1905. Toronto:. University of Toronto.

PAGINAS WEB CONSULTADAS

Biblioteca Nacional Digital
http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd

Biblioteca de Filatelia chilena
https://www.chilecollector.com/index.html

Tecnicas tradicionales, FONDART regional Valparaíso 2020.
https://www.tecnicastradicionales.cl/
https://www.instagram.com/tecnicas_tradicionales_chile/

Valparaíso Moderno: Edificios Residenciales 1930-1973, FONDART Regional Valparaíso 2015.
http://valparaisomoderno.cl/

Cultura Digital UDP, Coleccion Ricardo Larrain Bravo.
https://culturadigital.udp.cl/index.php/coleccion/fondo-ricardo-larrain-bravo/